

KARL FRIEDRICH SCHINKEL
SPÄTE PROJEKTE
LATE PROJECTS

Klaus Jan Philipp

© 2000 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 3-930698-11-0

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Photographien der Tafeln/Photographs of the plates: Jörg P. Anders, Berlin

Reproductions/Reproduktionen: Bild & Text
Joachim Baun, Fellbach

Druck und Bindearbeiten/Printing and binding:
Daehan Printing & Publishing Co., Ltd., Sungnam,
Korea

Übersetzung ins Englische/Translation into
English: Michael Robinson

Gestaltung/Design: Axel Menges

Inhalt/Contents

8	Einleitung
16	Die Plinius-Villen
52	Die Entwürfe für einen Palast auf der Akropolis
80	Die Entwürfe für das Schloß Orianda auf der Krim
98	Anmerkungen
99	Literaturverzeichnis
101	Die Plinius-Briefe
104	Brief Schinkels vom 9. Juni 1834 an den bayerischen Kronprinzen Maximilian
105	Legende zum Grundriß des Palastes auf der Akropolis
105	Brief Schinkels an die Zarin Alexandra Feodorowna
9	Introduction
17	The Pliny villas
53	The designs for a palace on the Acropolis
81	The designs for the Orianda palace in the Crimea
107	Notes
108	Bibliography
110	The Pliny letters
112	Letter of Schinkel dated 9 June 1834 to the Bavarian Crown Prince Maximilian
113	Key for the floor plan of the palace on the Acropolis
114	Letter of Schinkel to Tsarina Alexandra Feodorovna

Einleitung

Unter dem Titel *Werke der höheren Baukunst zur Ausführung bestimmt* wurden 1840 bis 1843 und 1845 bis 1848 die Entwürfe Karl Friedrich Schinkels zu einem Palast auf der Akropolis und ein Schloß auf der Krim in aufwendigen Farblithographien im Verlag von Ferdinand Riegel in Potsdam publiziert. 1841 – im Todesjahr Schinkels – erschienen die Rekonstruktionen der beiden Villen des Plinius, ebenfalls als Lithographien, im *Architektonischen Album*. Über seinen Tod hinaus setzte Schinkel somit eine Tradition fort, die er bereits 1802 mit seinen Stichen nach Entwürfen seines verehrten Lehrers und Freundes Friedrich Gilly begonnen und mit der Veröffentlichung seiner Entwürfe und Bauten in der *Sammlung architektonischer Entwürfe* (1819–1840) zu einem Höhepunkt geführt hatte. Einzelne Blätter aus den *Werken der höheren Baukunst*, wie die Innenansicht des Empfangsaales des Palastes auf der Akropolis und die Meerseite des Schlosses Orianda, sind zu Inkunabeln der Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts geworden – obwohl dieser Saal und diese Fassade nie ausgeführt wurden.

Als Marketing-Instrumente, als Sammlung exemplarischer Architekturen und zur Sicherung seines Nachruhms haben die Publikationen für Schinkel ihren Sinn gehabt und gefunden. Der »Mythos Schinkel« gründet sich nicht zuletzt auf dieser allgegenwärtigen Verfügbarkeit seiner Bauten und Entwürfe.

Von den späten Entwürfen Schinkels geht eine Faszination aus, der kaum zu entrichten ist. In ihnen verbinden sich großartig gedachte Architekturen mit einer brillanten Darstellung, die an die ebenso faszinierenden Bühnenbildentwürfe erinnert und von ähnlich suggestiver Kraft ist. Wegen dieser Qualitäten ließen sich die späten Entwürfe Schinkels als sein architektonisches Vermächtnis interpretieren. Gleichwohl, oder vielleicht gerade deshalb, haben diese Entwürfe die Forschung polarisiert. Hat Schinkel tatsächlich mit dem Entwurf für das Schloß Orianda »den Gipfelpunkt seiner architektonischen Bildung« erreicht, wie 1844 sein erster Biograph Gustav Friedrich Waagen schrieb? Oder ist dieses Projekt nur »Ausdruck der Megalomanie des gealterten Schinkel«, wie Gottfried Riemann 1981 kritisierte? Ist der Entwurf für einen Palast auf der Akropolis nur der schöne »Sommernachtstraum eines großen Architekten«, wie Schinkels Münchener Kollege Leo von Klenze behauptete? Oder liegt die Wahrheit zwischen diesen beiden Polen: die späten Entwürfe als architektonisches Vermächtnis oder als bloße unausführbare Phantasien? An Schinkels späten Projekten scheiden sich die Geister.

Es ließe sich auch fragen, warum Schinkel die beiden Projekte für den Palast auf der Akropolis und das Schloß Orianda nicht in seine *Sammlung architektonischer Entwürfe* aufgenommen hat, sondern sie statt dessen in einer gesonderten Publikation als *Werke der höheren Baukunst* veröffentlichte. Hielt er seine anderen Bauten nicht für Werke der höheren Baukunst? Sind nur die beiden Schloßanlagen Baukunst im dem Sinne, daß sie über die gestellte Aufgabe hinaus auf etwas Grundsätzliches verweisen, auf die Architektur, das Architektonische schlechthin? Es ließe sich zudem fragen, warum Schinkel seinen 1835 entstandenen großen Entwurf für ein Residenzschloß nicht mit in diese Publikation zur höheren Baukunst aufgenommen hat, war dieser Entwurf doch als »Leitfaden eines architektonischen Lehrbuches« gedacht und sollte ebenfalls im Druck verbreitet werden.¹ Haben also die späten Entwürfe Schinkels allgemeinen Vorbildcharakter, und ersetzen sie das nie erschienene Lehrbuch?

Diese Frage ließe sich bejahen. Man findet kaum einen zweiten Architekten, der die Plinius-Villen so sehr ihrem Gehalt und ihrer Intention nach und jenseits sklavischer archäologischer Präzision rekonstruiert hat. Es ist auch schwierig, einen zweiten Architekten zu benennen, der sich entgegen berechtigten denkmalpflegerischen Einwänden an ein solch schwieriges Thema wagte, einen Palast in unmittelbarer Nähe zu den gleichsam sakrosankten Bauten auf der Akropolis in Athen zu entwerfen. Schinkel tat es mit bewundernswerter Souveränität und zugleich mit großem Respekt vor den antiken Bauten, ohne sein Selbstverständnis als moderner Architekt zu

Introduction

Karl Friedrich Schinkel's plans for a palace on the Acropolis and a palace in the Crimea were published in the form of elaborate coloured lithographs by Ferdinand Riegel in Potsdam from 1840 to 1843 and 1846 to 1848, under the title *Werke der höheren Baukunst zur Ausführung bestimmt* (Works of higher architecture, intended for realization). In 1841 – the year of Schinkel's death – the reconstructions of Pliny's two villas appeared, also as lithographs, in the *Architektonisches Album* (Architectural Album). In this way Schinkel was continuing, even after his death, a tradition that he had started even in 1802, with his engravings after designs by his revered teacher and friend Friedrich Gilly; the process came to a climax when he published his designs and buildings in the *Sammlung architektonischer Entwürfe* (Collection of architectural designs; 1819–1840). Individual pages from the *Werke der höheren Baukunst*, like the interior view of the reception hall in the Acropolis palace and the sea side of the Orianda palace have become icons of 19th-century architecture – even though neither the hall nor the façade was built.

These publications made sense for Schinkel, and proved themselves as marketing instruments and collections of exemplary architecture, and by ensuring his posthumous fame. The »Schinkel myth« is based not least on this omnipresent availability of his buildings and designs.

Schinkel's late designs exert a fascination that is almost impossible to escape. They combine magnificently conceived architecture with a brilliance of presentation reminiscent of the equally fascinating stage designs, and with a similar suggestive power. This is why Schinkel's late designs are seen as his architectural legacy. Nevertheless, or perhaps precisely for this reason, these designs have polarized research. Was Schinkel's design for the Orianda palace really »the high point of his architectural achievement«, as his first biographer Gustav Friedrich Waagen wrote in 1844? Or is the project just »an expression of the ageing Schinkel's megalomania«, as Gottfried Riemann grumbled in 1981? Is the design for a palace on the Acropolis just »a great architect's (beautiful) midsummer night's dream«, as Schinkel's Munich colleague Leo von Klenze asserted? Or does the truth lie somewhere between these poles: the late designs as an architectural legacy or mere fantasies that could not possibly be executed? Opinions differ about Schinkel's late projects.

We should also ask why Schinkel did not include the Acropolis and Orianda palace projects in his *Sammlung architektonischer Entwürfe*, but published them separately as *Werke der höheren Baukunst*. Did he not think that his other work fell into this category? Are only the two palaces perhaps *Baukunst* (building art) because they go beyond a specific task to identify something fundamental that is architecture, the quintessence of architecture? We should perhaps also ask why Schinkel did not include his great design for a residence palace dating from 1835 in this publication on higher architecture, particularly as this design was intended as the »main theme for an architectural textbook«, and was thus also intended to be printed.¹ So are Schinkel's late designs to be seen as general models, replacing the textbook, which never appeared?

It would be possible to say yes to this question. There is scarcely another architect who reconstructed the Pliny villas so much in terms of their meaning and intention, well beyond slavish archaeological precision. It is also difficult to name another architect who flew in the face of justifiable objections in terms of monument preservation to address a subject as difficult as designing a palace immediately adjacent to the buildings on the Acropolis in Athens, which were more or less sacrosanct. Schinkel did this with total and admirable command, showing great respect for the ancient buildings without denying his view of himself as a modern architect. In the case of the Tsar's palace of Orianda in the Crimea, Schinkel's architecture finally addresses the central 19th century question of the style that should be used for building with all the quality of a Kantian imperative: build in such a way that the form of your architecture is appropriate to the interdependence of political and cultural reality, and de-

verleugnen. Beim Zarenschloß Orianda auf der Krim gewinnt Schinkels Architektur schließlich mit der zentralen Frage des 19. Jahrhunderts, in welchem Stile zu bauen sei, die Qualität eines kantischen Imperativs: Baue so, daß die Form deiner Architektur den Bedingtheiten der politischen und kulturellen Realität entspricht, und gestalte sie so, daß für die zukünftige Geschichte der Architektur ein neuer Weg vorgezeichnet wird!

Seit seinem Tode haben die Schüler, Verehrer und Kritiker Schinkels sich an ihm gerieben. Einmal obsiegt die Verehrer, einmal die Kritiker; sein Name und seine Architektur bleiben aber stets präsent, jährlich erinnert durch die Schinkel-Feiern und den Schinkel-Preis. Architekten aller Stile seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und vor allem diejenigen, die in Berlin bauten und bauen, verstehen sich in Beziehung zu Schinkel. Adolf Loos, Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, ja selbst Hugo Häring, natürlich Albert Speer und all die anderen bis hin zu Hans Kollhoff: Jeder glaubt an und verteidigt »seinen« Schinkel oder läßt sich von seinen Interpreten und Hofschreibern in die heroische Nachfolge des Meisters stellen. Einen Kulminationspunkt bildete das Jahr 1981, Schinkels 200. Geburtsjahr. Zwei konkurrierende Ausstellungen in Ost- und West-Berlin zeichneten ein dem jeweiligen politischen System konformes Bild des preußischen Baumeisters. Beide Ausstellungen waren sich selbstverständlich einig in der Beurteilung Schinkels als überragendes Genie von imponierender Universalität. Nur eine weitere Ausstellung in (West-) Berlin erlaubte auch kritische Töne und gar dem Schinkel-Forscher Goerd Peschken die Charakterisierung des Genies als einen »schrecklich normal funktionierenden Hochleistungs-Spezialisten«.² Kritik am »Tanz um den goldenen Schinkel« blieb vor allem von der politischen Linken nicht aus und artikulierte sich in der Zeitschrift *Arch+* wie folgt: »Schinkel, Schinkel über alles! ... Schinkel – diese Buchstabenfolge, die auf der Zunge vergeht wie märkische Schnecken in preußischer Butter, erinnert heute weniger an einen Architekten aus Fleisch und Blut, der sich in finsternen Zeiten arrangieren mußte. Schinkel heute – das heißt vielmehr Kniefall vor einem Heros mit geschlossenen Augen, heißt schauervoll erregte Huldigung, heißt Spinnen an einem immer dichterem Gespinnst, das die Raupe verpuppt und den Schmetterling (der Postmoderne?) verheißt.«³ Die Heroisierung Schinkels verstelle den »Blick auf eine Person, die einerseits Produkt ihrer gesellschaftlichen Verhältnisse ist, andererseits durch ihre spezifische Art der Verarbeitung der Verhältnisse auf diese zurückwirkt.«

Liegt hier ein methodischer Ansatz und ein Weg begründet, der Person und Situation Schinkels wissenschaftlich-architekturgeschichtlich gerecht zu werden, so ging die Rezeption Schinkels im Jahr 1981 andere Wege. In den Zeiten der beginnenden Postmoderne in Deutschland trat man der Architektur des 19. Jahrhunderts mit positiver Einstellung gegenüber, und die Begriffe Historismus und Eklektizismus verloren ihren üblen Beigeschmack. Oswald Mathias Ungers resümierte: »Schinkel ist plötzlich in Mode gekommen. Nach der langen Durststrecke formaler Enthaltsamkeit wird sein Architekturvokabular institutionalisiert. ... Der Stil stimmt: Er läßt sich glänzend beschreiben, nachahmen, verändern, zitieren und fortsetzen. Das Spektrum des Meisters ist so komplex, daß sich jeder frei bedienen kann, der klassisch Veranlagte so gut wie der Romantiker, der Technologe so gut wie der handwerklich bewußte Baumeister alten Stils, der unverbesserliche Funktionalist so gut wie der tiefgründige Zeichensetzer. Alle passen sie unter den weiten Mantel des »man for all seasons«. Bei ihm finden sie alle Platz. Er ist in allen Stilen, Techniken und Methoden zu Hause und beherrscht alle Prinzipien gleichzeitig.«⁴ Ungers setzt sich zwar von den formalen Nachahmern Schinkels ab, vereinnahmt den Berliner Baumeister jedoch auch für sich und seine Architektur. Und zwar, indem er fünf Lehren unter der Leitfigur der *Coincidentia oppositorum* des Nikolaus von Cues aus dem Werk Schinkels zieht, die er für sich und sein Werk wie auch für die Architektur überhaupt zum Maßstab nehmen will.⁵ Zwei Jahre später folgt ihm Giorgio Grassi, der für sich Schinkel als Meister entdeckt, dessen Baukunst nie ihre »Anregungsfunktion« verliert, die für den italienischen Postmodernen das »Kennzeichen großer Architektur« ist.

sign it in such a way that it defines a new pathway for the future history of architecture!

Schinkel's pupils, admirers and critics have had difficulties with him ever since he died. Sometimes the admirers have been on top, sometimes the critics; but his name and his architecture are always with us, remembered annually by the Schinkel Celebrations and the Schinkel Prize. Architects of all styles since the mid 19th century, and above all those building in Berlin, perceive themselves in relation to Schinkel. Adolf Loos, Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, indeed even Hugo Häring and of course Albert Speer and all the others down to Hans Kollhoff: each of them believed in and defended »his« Schinkel, or allows himself to be identified as one of the master's heroic successors by his interpreters and court scribes. This all culminated in 1981, the year of Schinkel's 200th anniversary. Two competing exhibitions in East and West Berlin presented an image of the Prussian master-builder that fitted in precisely with the particular political system. Of course both exhibitions agreed in their opinion of Schinkel as an outstanding genius of impressive universality. Only one other exhibition in (West) Berlin admitted critical notes, including Schinkel-researcher Goerd Peschken's characterization of the genius as a »frightfully normally functioning high performance specialist«.² Left-wing critics in particular were not slow to criticize the »dance around the golden Schinkel«, expressing their views in the magazine *Arch+*: »Schinkel, Schinkel above everything! ... Schinkel – this sequence of letters that melts on the tongue like Brandenburg snails in Prussian butter is now not so much a reminder of a flesh and blood architect who had to come to terms with difficult time. Schinkel today is much more an obeisance with closed eyes before a hero; it is horrifyingly excited homage, spinning at an ever denser web, that pupates the caterpillar and promises the butterfly (Post-Modernism?).«³ They said that making Schinkel into a hero distorts the »view of a person who is both a product of his social conditions and also has a retrospective effect on these because of his specific way of processing those conditions.«

This may suggest that a method and an approach had been found that could do justice to Schinkel's person in academic and architectural-historical terms, but in fact Schinkel tended to be received in a rather different way in 1981. These were the days of early Post-Modernism in Germany, and a positive view was taken of 19th century architecture; notions of historicism and eclecticism no longer left a nasty taste in the mouth. Oswald Mathias Ungers summed it up: »Schinkel has suddenly become fashionable. His architectural vocabulary has become institutionalized, after a long lean period of formal abstinence. ... The style is correct: it is wonderfully easy to describe, imitate, change, quote and continue. The master's spectrum is so complex that everyone can use it freely, those with classical inclinations as well as romantics, keen technologists as well as craft-conscious master-builders of the old school, incorrigible functionalists as well as profound symbolists. They all fit under the flowing mantle of the »man for all seasons«. He has room for them all. He is at home with all styles, techniques and methods and is master of all principles at the same time.«⁴ Ungers does disassociate himself from Schinkel's formal imitators, but adopts the Berlin architect for himself and his architecture. He does this by drawing five lessons from Schinkel's work on the principle of Nikolaus von Cues's *Coincidentia oppositorum*, which he intends to use as a standard for himself and his work, and also for architecture as a whole.⁵ Two years later he was followed by Giorgio Grassi, who discovered Schinkel as a master for himself whose architecture never loses the »ability to stimulate« that for the Italian Post-Modern is the »characteristic of great architecture«.

Interest in Schinkel declined as criticism of Post-Modern architecture increased, but it revived again in Berlin in particular after German reunification. It seemed that nothing could be built or developed in the new capital without reference to Schinkel. Schinkel haunts the arguments that have raged about new architecture in Berlin since 1991 like an undead spirit. Schinkel is invoked when talking about »stone Berlin« and »iron Berlin«⁶, and there are even multi-storey high-rise buildings in

Mit zunehmender Kritik an der postmodernen Architektur ging das Interesse an Schinkel zurück, um aber nach der deutschen Wiedervereinigung besonders in Berlin wiederaufzuleben. In der neuen Hauptstadt scheinen Hochbau und Städtebau ohne Bezug auf Schinkel nicht möglich zu sein. Wie ein untoter Wiedergänger geistert Schinkel durch die seit 1991 gärende Diskussion um die neue Architektur Berlins. Mit Schinkel wird das »steinerne Berlin« ebenso angerufen wie das »eiserne Berlin«⁶, und selbst vielstöckige Hochhäuser in Backstein werden mit der Schinkelschen Tradition seit der Bauakademie begründet. Also Schinkel für jede Gelegenheit – und ein Ende ist nicht abzusehen.

Teilhaber, Initiator und auch Nutznießer dieser Heroisierung Schinkels war und ist die wissenschaftliche Architekturgeschichte. Seit dem 1931 begründeten, monumental angelegten und bis heute nicht abgeschlossenen *Schinkel-Werk*, das den preußischen Baumeister zu dem nach Palladio bestdokumentierten Architekten überhaupt macht, hat die Schinkel-Forschung alle Facetten des Meisters ausgeleuchtet, ihn als Architekten, Städtebauer, Ingenieur, Maler, Zeichner, Möbeldesigner, Kunsthandwerker, Theoretiker, obersten preußischen Baubeamten, Organisator und Lehrer der Berliner Bauakademie usw. gewürdigt. Von seinen frühen Biographen bis heute wird er als sittlich und moralisch integrierter Mann von hoher Bildung, unermüdlichem Arbeitseifer und nie endender Schaffenskraft geschildert. Daß er zudem ein liebender und gütiger Familienvater war, versteht sich im Zeitalter der Romantik und Restauration von selbst.

Genügte dieses ungeheure Spektrum allein schon zur Bestätigung des Genies Schinkels, so ist die Forschung zuweilen noch einen Schritt weiter gegangen und hat ihm noch mehr zugemutet, als er je hat erfüllen können. So wird er angesichts der Pläne für den Palast auf der Akropolis zu »einem der besten Kenner der griechischen Architektur seiner Zeit«,⁷ und das, obwohl er nie griechischen Boden betreten hatte und all sein Wissen lediglich aus der Literatur bezog. Andere bescheinigen ihm eine unerschöpfliche Belesenheit und beste Kenntnis der politischen, sozialen und gesellschaftlichen Umstände in ganz Europa und darüber hinaus. Nach dem Leitsatz, daß Große nur mit Großen verkehren, erscheint Schinkel natürlich mit allen Geistesgrößen seiner Zeit in vertrautem Kontakt. Natürlich stimmt dies und ist kein bloßes Konstrukt der Forschung, aber oft genug fehlt die richtige Relation. So ist etwa über einen Mann wie den Bauinspektor Heinrich Bürde, der in einem Nekrolog Schinkels als Praktiker an der Seite Schinkels gewürdigt wird, in der so pathetisch gestimmten Literatur leider selten etwas zu finden.⁸

Ein künstlermonographisches Wunschdenken hat hier den Blick auf die Realität verstellt. Nur in den Fällen, wo Schinkel eindeutige Fehler in seinen Entwürfen nachgewiesen werden, betritt die Forschung gern wieder den Boden der Wirklichkeit und entschuldigt Nachlässigkeiten wie die falsche Zeichnung der Giebelskulpturen des Parthenons als läßlichen Fehler eines an Skulptur nur wenig interessierten Architekten. Andere Fehler werden – im Notfall sozusagen – entweder dem jeweiligen Auftraggeber oder Schinkels Überbeschäftigung als Baudirektor, über dessen Schreibtisch alle wichtigen Bauprojekte Preußens liefen, zugeschrieben.

Zudem hat die universale Bildung Schinkels viele Forscher dazu angeregt, bei der Interpretation seiner Werke gleichsam die eigene hohe Bildung spazierenzuführen. Mit wachsender Kenntnis der Person und des Werkes Schinkels insbesondere in der Forschung seit 1981 weitet sich die Kluft zwischen kunsthistorischer Praxis der Erforschung der Bedingtheiten seiner Architektur in ihrem gesellschaftlichen, philosophischen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und künstlerischem Umfeld und der Praxis des Entwerfens im frühen Historismus. Zweifellos ist es die Aufgabe der Forschung, all diese Faktoren in die Interpretation einzubeziehen, es besteht jedoch immer die Gefahr, bei der Suche nach dem richtigen Maß zwischen kunsthistorischer Überinterpretation und Banalisierung der Entwurfspraxis eines vielbeschäftigten Architekten über das Ziel hinauszuschießen.

Die ikonographischen, ikonologischen, politischen und gesellschaftlichen Aspekte der späten Entwürfe Schinkels hat Margarete Kühn im *Schinkel-Werk* mit be-

1. Franz Krüger, Bildnis von Karl Friedrich Schinkel, 1836. (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, SZ 554; Photo: Jörg P. Anders.)

1. Franz Krüger, portrait of Karl Friedrich Schinkel, 1836. (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, SZ 554; photo: Jörg P. Anders.)



Schinkel's post Building Academy tradition. And so a Schinkel for every possibility – and there seems to be no end to it.

Academic architectural history is and always has been a participant, initiator and also beneficiary of this glorification of Schinkel. The *Schinkel-Werk* was founded in 1931; it is monumental in scope, still incomplete at the time of writing, and makes the Prussian master-builder the best-documented architect after Palladio. Ever since its inception Schinkel research has illuminated all facets of the master, acknowledging him as an architect, urban developer, engineer, painter, draughtsman, furniture designer, craftsman, theoretician, top Prussian building official, organizer of and teacher at the Berlin Building Academy etc. From his early biographies to the present day he has been presented as a highly educated, morally integrated man, a tirelessly enthusiastic worker with inexhaustible creative powers. It goes without saying in the age of Romanticism and Restoration that he was a kind and loving father of his family.

This enormous range would be sufficient in itself to confirm Schinkel's genius, but research has sometimes gone a step further and suggested that he was capable of more than he could possibly have delivered. Thus the plans for the palace on the Acropolis make him »one of the best connoisseurs of Greek architecture of his period«,⁷ and that despite the fact that he never set foot in Greece and learned everything that he knew from his reading. Others testify to the fact that he was enormously well-read, and confirm his thorough knowledge of political, public and social

wundernswerter Sachkenntnis bearbeitet, weshalb in diesem Essay ein anderer Weg beschritten werden kann. Ausgehend von dem Vortrag »Schinkels Eklektizismus und ›das Architektonische‹«, den Julius Posener auf dem 112. Schinkelfest 1967 gehalten hat,⁹ sollen hier Schinkels späte Projekte vor allem unter dem Aspekt des typisch Architektonischen beleuchtet werden. Posener hatte versucht, mit dem Begriff des »Architektonischen« das baukünstlerische und zeitlose Abstraktum aus Schinkels historisierender und eklektischer Architektursprache zu ziehen und damit eine Beobachtung Paul Westheims von 1927 aufgegriffen. Westheim hatte damals das Frühwerk Mies van der Rohes in Beziehung zu Schinkel gesetzt und war zu dem Schluß gekommen, daß Mies »zu dem spezifisch Architektonischen in Schinkel« vorgezogen sei. Die klassizistische Formsprache, das Zeitbedingte an Schinkels Architektur sei für Mies irrelevant gewesen.¹⁰

An diese These anknüpfend, soll gezeigt werden, daß sich in den späten Projekten – stärker als in den realisierten Bauten Schinkels – dessen Verständnis von Architektur als einer Kunst ausdrückt, die sich ihrer eigenen Tradition, ihrer Stellung in der Geschichte der Baukunst und ihrer Selbstbezüglichkeit bewußt ist. Generalthema dieser Entwürfe ist über das sie verbindende Thema des repräsentativen Wohnbaus hinaus der Versuch, jenseits der aktuellen Zweckbindung und Örtlichkeit Formen, Räume und Raumsysteme zu erfinden, die überzeitlichen Charakter haben. Schinkels späte Entwürfe sind Beispiele für eine Idee von Architektur, wie sie sich entwickeln könnte, wie sie sein könnte, wenn ihr nicht außerarchitektonische Faktoren entgegenstünden. Nur deshalb konnten sie von allen möglichen architektonischen Richtungen für sich vereinnahmt werden. Man kann diesen Entwürfen nicht mit den geläufigen Kriterien der Architekturkritik begegnen. Architektur erscheint hier als ästhetische Kunst und freie Kunst, wie sie Johann Gottfried Gruber 1810 definierte: Danach ist Architektur »diejenige bildende Kunst, welche ästhetische Ideen in wirklicher Raumerfüllung, nach bloß ideeller Norm, unter Bewegungsverhältnissen lediglich für das Auge, darstellt.«¹¹ In den späten Entwürfen Schinkels wird Architektur als Architektur propagiert.

events throughout Europe and beyond. On the principle that great men spend time only with their equals, Schinkel is of course shown as being in close contact with all his intellectual peers. Of course this is true, and not just a researcher's construct, but often enough it is not placed in the correct perspective. Thus for example it is rarely possible to find out anything in all this highly emotional literature about building inspector Heinrich Bürde, who was appreciated as a practitioner at Schinkel's side in one of the great man's obituaries.⁸

Wishful thinking in monographs about artists has distorted the view of reality here. It is only in cases where Schinkel is shown to have made definite mistakes in his designs that researchers are prepared to come back to earth, and forgive carelessness like the incorrect drawing of the gable sculptures on the Parthenon frieze as pardonable mistakes by an architect who was very little interested in sculpture. Other mistakes – in cases of emergency, as it were, are ascribed either to particular clients or to Schinkel's excessive workload as the building director across whose desk every important Prussian building project had to pass.

In addition, Schinkel's universal knowledge led many researchers to parade their own excellent education when discussing his work. With increasing knowledge of Schinkel's person and work, especially in research since 1981, the gulf has widened between art-historical practice in researching the particular qualities of his architecture in its social, philosophical, public, economic, political and artistic context and design practice under early historicism. There is no doubt that scholarship has a responsibility to include all these factors, but there is always a danger of shooting wide of the mark when looking for the right balance between art-historical over-interpretation and making the design practice of an very busy architect too banal.

The iconographic, iconological, political and social aspects of Schinkel's late designs have been discussed with wonderful insights into the subject by Margarete Kühn in the *Schinkel-Werk*, which makes it possible for this essay to take a different line. The intention here is to look at Schinkel's late projects mainly from the point of view of what is typically architectural, following Julius Posener's lecture delivered at the 112th Schinkel Festival in 1967.⁹ Posener tried to use the concept of the »architectural« to draw the artistic and timeless abstract quality out of Schinkel's historicizing and eclectic architectural language, thus taking up an observation made by Paul Westheim in 1927. Westheim was relating Mies van der Rohe's early work to Schinkel at the time, and had come to the conclusion that Mies had thrust through »to Schinkel's specifically architectural quality«, but that the classical formal language, the non-timeless aspect of Schinkel's architecture had been irrelevant to Mies.¹⁰

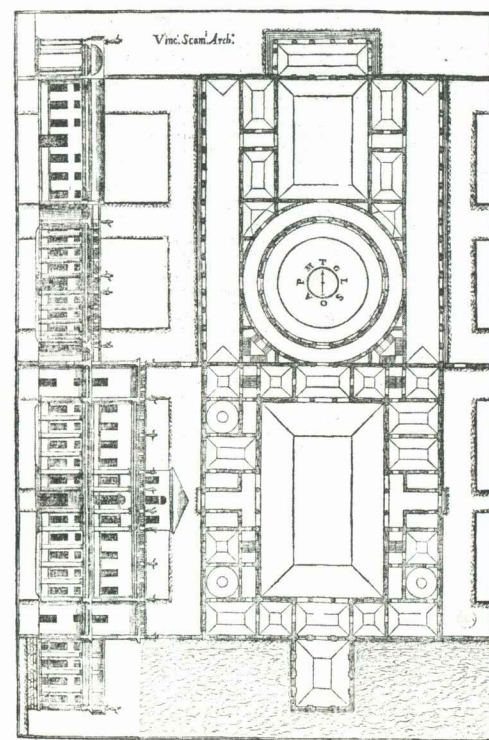
My intention is to take up this thesis and show that the late projects – more strongly than any Schinkel's realized buildings – express his understanding of architecture as an art that is aware of its own tradition, its position in the history of architecture and its self-referential quality. The general theme of these designs, over and above the linking theme of prestigious residential building, is an attempt, which transcends their actual purpose and location, to find timeless forms, spaces and spatial systems. Schinkel's late designs are examples of an idea of architecture, and of how it might develop, how it could be if it were not confronted by factors that lie outside it. It is only for this reason that they could be taken over by every possible tendency in architecture. These designs cannot be approached in terms of the usual criteria of architectural criticism. Architecture appears here as aesthetic art and free art, as defined by Johann Gottfried Gruber in 1810: he maintains that architecture »is the fine art that represents aesthetic ideas in real spatial fulfilment, following a standard that is only ideal, under conditions of movement that are for the eye alone.«¹¹ Schinkel's late designs propagate architecture as architecture.

Die Plinius-Villen

Landhäuser sind eines der bevorzugten Themen der Architektur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Sie stellen eine Bauaufgabe dar, in der sich für den Bauherrn praktischer Nutzen mit dem Vergnügen am Landleben paart und in der sich für den Architekten die Möglichkeit bot, für ein Wohngebäude Gedanken zu formulieren und Bauten zu schaffen, die weit über den praktischen Nutzen hinausgehen. Auf eine griffige Formel hatte es 1806 der Düsseldorfer Akademieprofessor Carl Schäffer gebracht, als er das Landhaus als »in der Mitte zwischen dem Gewöhnlichen und dem Denkmal«¹² stehend charakterisierte und damit auch zum Ausdruck brachte, daß »Landhaus« hier mehr meinte als bloße Fortsetzung der Tradition der französischen »maison de plaisance«. Im Landhausbau konnte der Architekt jenseits der Zwänge eines städtischen Kontextes und auch jenseits der höfischen Etikette seinem Genie freien Lauf lassen und durch Architektur Dinge zum Ausdruck bringen, die ihm bei anderen Bauaufgaben versagt blieben. Dieser Freiheit des Architekten entsprach die Freiheit des Bauherrn, sich vom urbanen hektischen Treiben in sein ruhiges ländliches Refugium zurückzuziehen und zumindest für einen gewissen Zeitraum den beruflichen und gesellschaftlichen Verpflichtungen in der Stadt zu entfliehen.

Das Urbild für ein solches Landhaus als Rückzugsort vom städtischen Leben war aus der Antike überliefert, und zwar nicht als ein bestehendes oder archäologisch nachgewiesenes Gebäude, sondern als literarische Überlieferung, zum einen im sechsten Buch von Vitruvs *Decem libri*, in dem dieser die Disposition griechischer und römischer Privathäuser erläutert, und zum anderen in zwei Briefen, die der römische Staatsmann und Schriftsteller Gaius Plinius Caecilius Secundus an zwei fiktive Adressaten, Gallus und Apollinaris, geschrieben und veröffentlicht hatte (*Briefe*, Buch 2, 17, an Gallus; Buch 5, 6, an Apollinaris). Es handelt sich dabei um atmosphärische Schilderungen zweier Villen des Plinius: seine Sommervilla Tusculanum in den Bergen am Fuß des Apennin im oberen Tibertal bei Tifernum Tiberinum, der heutigen Città di Castello, und seine Meervilla Laurentinum in der Nähe von Ostia, die Plinius nach seinen Geschäften in Rom in kurzer Zeit erreichen konnte. Seit der Renaissance waren diese beiden Briefe immer wieder herangezogen worden, um eine lebendige Vorstellung vom antiken Wohnen und der Gestaltung eines antiken Landhauses samt seiner Gartenanlagen zu gewinnen und fruchtbringend umzusetzen. Hervorgehoben sei hier nur die Villa Madama in Rom, die Raffael in einem Brief an Graf Baldassare Castiglione im Stil der Plinius-Briefe beschrieb. Seit der Renaissance sind auch immer wieder Versuche unternommen worden, die beiden Villen nach den Briefen zu rekonstruieren. Da sich die Villen jedoch bis heute nicht archäologisch nachweisen ließen, wird es wohl kaum je möglich sein, den Inhalt der Briefe mit den tatsächlich Gebauten zu vergleichen. Die erst in jüngerer Zeit ergrabene Prachtvilla bei Oplontis (Torre Annunziata), die wegen ihrer reichen Ausstattung der Gattin von Kaiser Nero, Poppea, zugeschrieben wird, kann dabei vielleicht am ehesten ein Bild von einer Anlage vermitteln, wie sie Plinius beschrieben hat. Dies gilt für die Abfolge der Räume, deren Ausrichtung auf den Lauf der Sonne und die Bedeutung von Blickbeziehungen sowohl innerhalb des Hauses als auch in die Natur, die kleinen Hofgärten und den formal angelegten Garten, dessen Bepflanzung mit großen Platanen sowie Efeu, Buchsbaum, Lorbeer, Akanthus und Rosmarin sich ebenfalls mit der Bepflanzung der Gärten von Plinius deckt.

Den Anfang der langen, bis heute nicht abreißen den Folge der Rekonstruktionsversuche der Villen von Plinius machte Vincenzo Scamozzi (1552–1616) im Hauptwerk seiner theoretischen Arbeiten, der *L'Idée dell'Architettura Universale* (1615). Es braucht dabei nicht zu verwundern, daß der von Scamozzi rekonstruierte symmetrisch angelegte, langrechteckige Block, der in dem ins Meer hineingebauten Speisezimmer endet, in keiner Weise unserer heutigen, durch Ausgrabungen begründeten Vorstellung von einem antiken Landhaus gleicht. Vielmehr könnte man die Rekonstruktion als eine Paraphrase auf die Landhäuser Andrea Palladios verstehen, für die ja ebenfalls eine spiegelsymmetrische Raumaufteilung und die Abfolge von engen



The Pliny villas

Country houses are one of the favourite themes of late 18th and early 19th century architecture. For the client they presented interesting problems of linking practicality with the pleasures of living in the country, and for the architect they offered a chance to formulate ideas for a residential building and to create buildings that go well beyond practical use. Carl Schäffer, a professor at the Düsseldorf Academy, formulated it usefully in 1806 when he defined the country house as being positioned »midway between the ordinary and the monument«,¹² and also pointed out that the phrase »country house« meant more here than merely continuing the tradition of the French »maison de plaisance«. When building a country house an architect could give free rein to his genius, beyond the constraints of an urban context and also beyond court etiquette, and use architecture to express things that were denied him by other commissions.

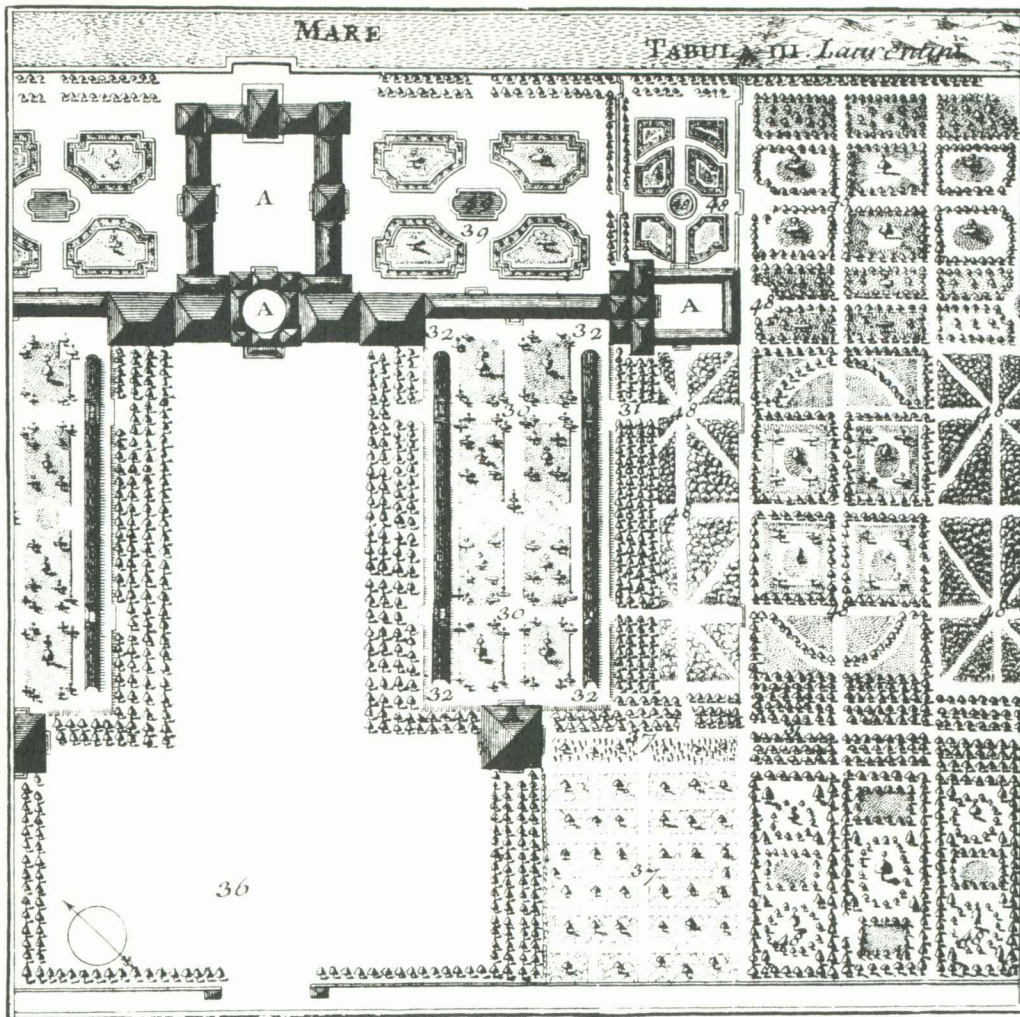
The archetype of this kind of country house as a retreat from urban life had come down from antiquity, not as an existing or archaeologically established building, but as a literary tradition, firstly in the sixth book of Vitruvius's *Decem libri*, in which he explains how Greek and Roman private houses were disposed, and secondly in two letters from the Roman statesman and writer Gaius Plinius Caecilius Secundus to two fictitious addressees, Gallus and Apollinaris, which he also published (*Letters*, Book 2, 17, to Gallus; Book 5, 6, to Apollinaris). The letters are atmospheric descriptions of two villas owned by Pliny, the Tusculan villa in the mountains at the foot of the Apennines in the upper Tiber valley near Tifernum Tiberinum, the modern Città di Castello and his seaside villa in Laurentinum near Ostia, which Pliny could reach in a short time after completing his business in Rome. These two letters have been cited ever since the Renaissance as a way of gaining a lively impression of life in ancient times and the design of an ancient country house and its gardens, and then making fruitful use of this approach. I will mention only the Villa Madama in Rome in this context, which Raphael described in a letter to Count Baldassare Castiglione in the style of Pliny's letters. And since the Renaissance there have also been many attempts to reconstruct the two villas from the letters. But as the villas have still not been discovered by archaeologists, it will probably never be possible to compare the content of the letters with the actual buildings. The magnificent villa near Oplontis (Torre Annunziata), attributed to Poppea, the wife of the emperor Nero, because of its lavish appointments, perhaps comes closest to a picture of the kind of building that Pliny was describing. This applies to the sequence of rooms, the way in which they relate to the movement of the sun and the importance of views both in the house and in nature, the little walled gardens and the formal garden planted with large plane trees, ivy, box, laurel, acanthus and rosemary in just the same way as Pliny describes.

Vincenzo Scamozzi (1552–1616), in the principal work from his theoretical treatises *L'Idea dell'Architettura Universale* (1615), started the long sequence of attempts to reconstruct the villas of Pliny, which is still unbroken today. It is not surprising in this context that the symmetrically arranged rectangular block reconstructed by Scamozzi, ending with the dining room built out into the sea, is nothing like our present ideas of an ancient country house, which are supported by excavations. But this reconstruction could be seen as a paraphrase of Andrea Palladio's villas, which also typically have mirror-symmetrical room distribution and a sequence of small and spacious, light and dark rooms. As Pliny does not say a word about the elevation of his villas in the two letters, the elevations in this case and in the case of all following reconstructions are freely invented by the author in question and thus particularly indebted to the style of the period.

This can be impressively demonstrated from the reconstructions published in 1699 by the French architect and theoretician Jean-François Félibien, Sieur des Avaux (1658–1733).¹³ Félibien follows the French architectural tradition even more strongly than Scamozzi did the Italian. His Laurentinum is a three-winged complex

2. Vincenzo Scamozzi, Rekonstruktion des Tusculanums des Plinius, 1615. Grundriß und Ansicht.

2. Vincenzo Scamozzi, reconstruction of the Tusculanum of Pliny, 1615. Plan and elevation.



und weiten, hellen und dunklen Räumen charakteristisch ist. Da Plinius in beiden Briefen kein Wort über den Aufbau seiner Villen verliert, sind natürlich bei dieser wie auch bei allen folgenden Rekonstruktionen die Aufrisse freie Erfindungen des jeweiligen Autors und somit in besonderem Maße dem Zeitstil verpflichtet.

Dies läßt sich eindrucksvoll an den 1699 publizierten Rekonstruktionen des französischen Architekten und Theoretikers Jean-François Félibien, Sieur des Avaux (1658–1733) zeigen.¹⁵ Stärker noch als Scamozzi der italienischen folgt Félibien der französischen Architekturtradition. Sein Laurentinum gleicht als Dreiflügelanlage dem Schloß von Versailles. Sein Tusculanum tradiert als Vierflügelbau mit großem Innenhof und Akzentuierung der Fassaden durch Eckpavillons und Mittelrisalite ein geläufiges Schema des französischen Schloßbaus der Renaissance, und die Gartenanlagen beider Villen sind mehr dem französischen Gartenarchitekten André Le Nôtre verpflichtet als den Beschreibungen des Plinius. Auch in der Verwendung von Freitreppen und Fenstertüren, Enfiladen mit Türen in der Nähe der Außenwände und in der Überdachung der Gebäude mit nebeneinander gesetzten Walm- bzw. Pyramidendächern, die jeweils nur einzelne Bauteile überdecken, erweisen sich Félibiens Rekonstruktionen als zeittypisch für die französische Architektur an der Wende zum 18. Jahrhundert. Gleichwohl aber versucht Félibien durch gezielt gesetzte, zum Teil archaisch anmutende kleine Asymmetrien den Plinius-Briefen gerecht zu werden. Wie schwer es dabei für ihn war, die antike Beschreibung mit seiner von Symmetrie beherrschten Vorstellung von Architektur in Einklang zu bringen, verdeutlicht ein Trick, den er bei der Rekonstruktion des Laurentinums anwandte. Plinius erwähnt bei der Beschreibung der Villa seinen Lieblingssort, ein Gartenhaus, das durch eine Halle von der eigentlichen Villa getrennt liegt. Da Plinius kein entsprechendes Pendant auf der anderen Seite der Villa erwähnt, Félibien jedoch auf eine solche Symmetrie nicht verzichten will, schneidet er seinen Plan hier

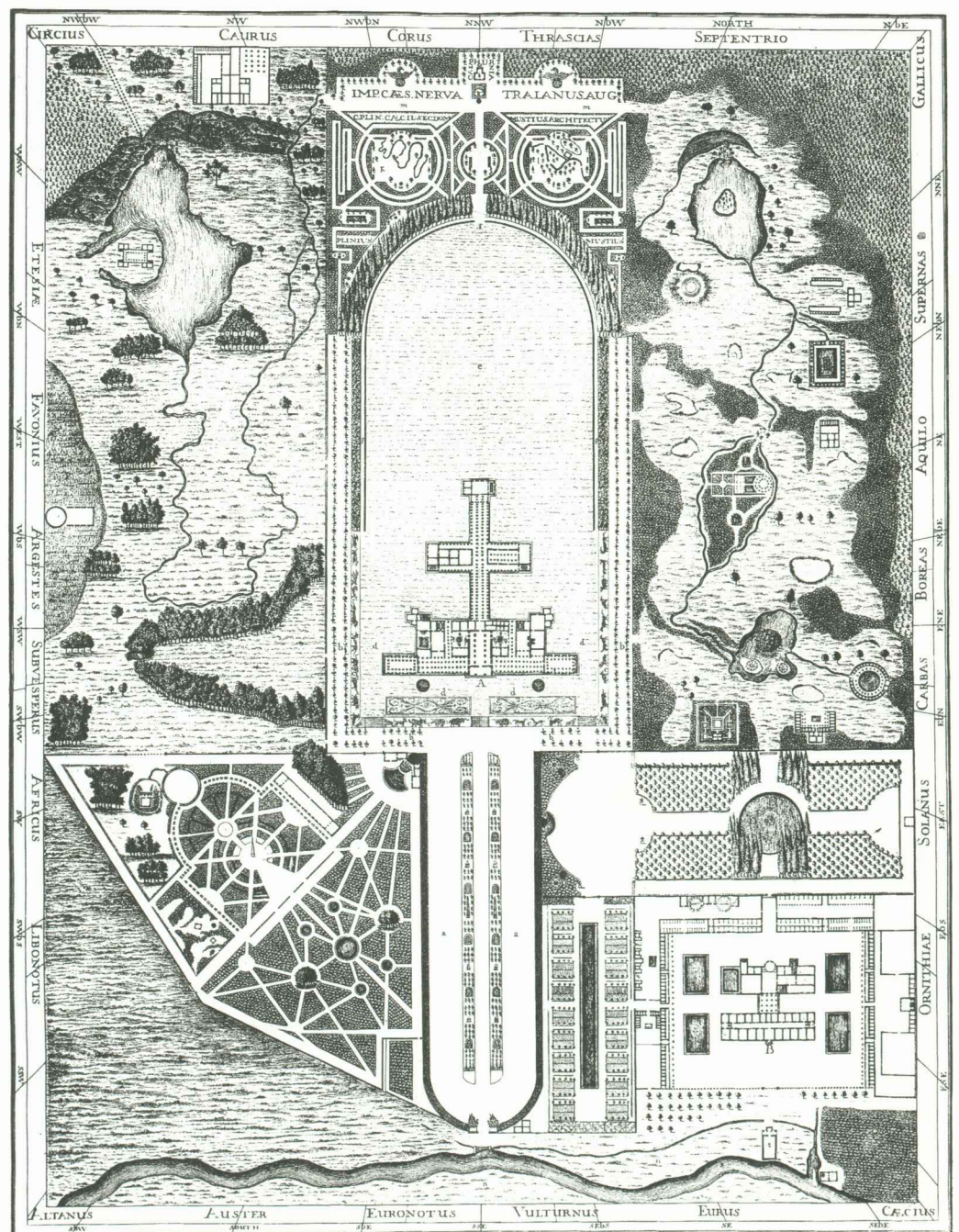
3. Jean-François Félibien, Rekonstruktion des Laurentinum des Plinius, 1699. Grundriß.

4. Robert Castell, Rekonstruktion des Tusculanums des Plinius, 1728. Grundriß.

3. Jean-François Félibien, reconstruction of the Laurentinum of Plinius, 1699. Plan.

4. Robert Castell, reconstruction of the Tusculanum of Plinius, 1728. Plan.

like the Palace of Versailles. His Tusculanum is a four-winged building with a large inner courtyard and façades accentuated by corner pavilions and central projections. This is a common scheme for French Renaissance palace architecture, and the gardens of both villas owe more to the French landscape gardener André le Nôtre than to Pliny's descriptions. Félibien's reconstructions are also typical of French architecture around 1700 in their use of flights of outside steps and french windows, enfilades with doors near to the outside walls and roof systems juxtaposing hipped and pyramid roofs, with each covering only individual parts of the building. But Félibien does try to do justice to Pliny's letters by using carefully placed, small shifts away from symmetry, some with an ancient look about them. A trick that he used when reconstructing the Laurentinum shows how difficult it was for him to make the ancient description agree with his symmetry-dominated idea of architecture. When describing the villa, Pliny mentions his favourite place, a summer-house separated from the actual villa by a hall. As Pliny does not mention a counterpart on the other side of the villa, and Félibien is not prepared to give up the idea of this kind of symmetry, he breaks of his plan at this point and leaves it to the viewer's imagination to create the necessary symmetry for the complex as a whole and the garden.



ab und überläßt es der Phantasie des Betrachters, sich die notwendige Symmetrie der Gesamtanlage und des Gartens vorzustellen.

Auch für Robert Castell, der zum Künstler- und Gelehrtenkreis um Lord Burlington gehörte und der Schule von Inigo Jones und dem englischen Neopalladianismus verpflichtet war, bleibt die Symmetrie der Plinius-Villen der wesentliche Aspekt seiner Rekonstruktionen. 1728 publizierte er seine Vorstellungen in seinem auch für die Gartentheorie wichtigem Werk *The Villas of the Ancients Illustrated* (London 1728). Lediglich in der Gestaltung der Gartenanlagen und der Lage der Gartengebäude verzichtet er auf Axialsymmetrie und erweitert die von Plinius beschriebenen Gartenanlagen mit ihren Buchsbaumhecken und in geometrische Muster geschnittenen Bäumen durch landschaftliche Gärten mit geschwungenen Wegen, Bächen und Teichen und einer in ihrer Rohform belassenen unberührten Natur. Hierin spiegelt sich der Wandel in der Gartenkunst hin zum Landschaftsgarten, wie ihn Joseph Addison und Alexander Pope zu Beginn des 18. Jahrhunderts in England gegen den formalen französischen Garten propagierten. Castells Architekturen hingegen zeigen einen starren akademischen Schematismus, der der gefühlsbetonten Schilderung des Plinius diametral entgegengesetzt ist.

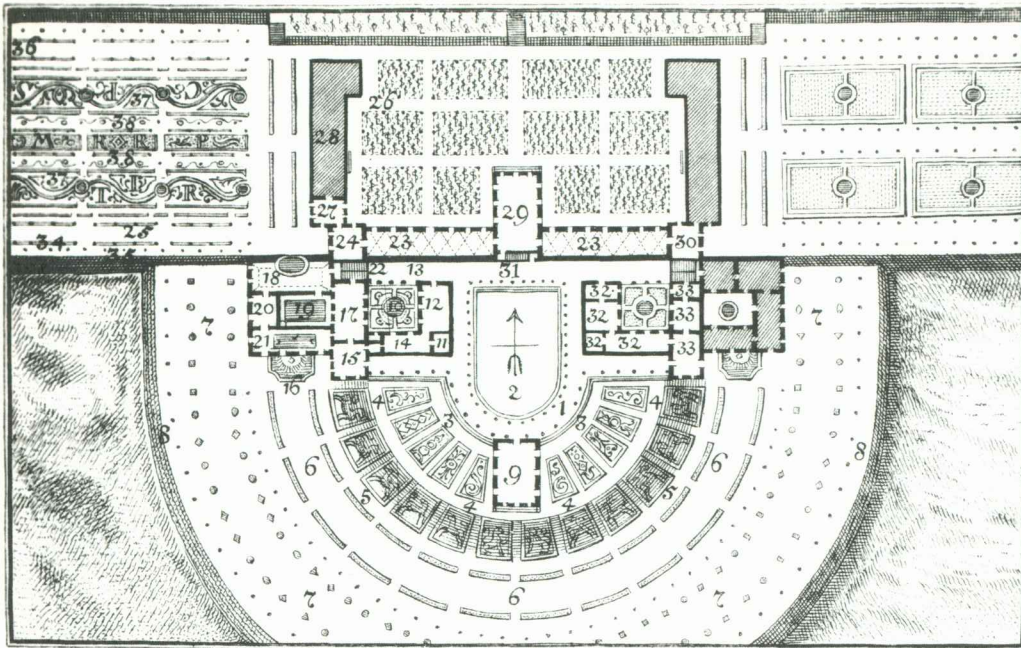
Die Rekonstruktionen Castells waren dem ersten deutschen Architekten, der sich an diese Aufgabe machte, nicht zugänglich. Wie Castell war der Dresdner Architekt und Akademieprofessor Friedrich August Krubsacius, der neben Erdmannsdorff zu den Begründern des Klassizismus in Deutschland gezählt werden muß, zunächst im Hinblick auf eine Geschichte der »Lustgärten« mit den Plinius-Villen beschäftigt. Da er jedoch bemerkte, wie eng verzahnt die Anlage der Gärten mit der Architektur der Villen ist, entschloß er sich zu einem neuen Rekonstruktionsversuch, in dem er sich vor allem mit Félibien auseinandersetzte. Er macht Félibien denselben Vorwurf, den dieser gegenüber Scamozzi geäußert hatte: So wie Scamozzi sich nicht habe von der »italienischen Bauart« trennen können, so wenig habe sich Félibien dem französischen Geschmack entzogen. Zu Ende des Jahrhunderts wird Christian Ludwig Stieglitz dann allerdings auch Castell und Krubsacius vorwerfen, daß Plinius die von ihnen rekonstruierten Villen nicht als die seinigen würde erkennen können.¹⁴

Krubsacius' Rekonstruktionen sollen hier ein wenig genauer betrachtet werden, da er, wie später Schinkel, besonderen Wert auf die Lage der Villen, die Einbeziehung der Landschaft, die Gartengestaltung, die sich ergebenden Aussichten und die Orientierung zu den Himmelsrichtungen legte. Zwar kann auch er sich nicht völlig vom Diktat der Symmetrie freimachen und ergänzt die Hauptgebäude der laurentinischen Villa spiegelsymmetrisch, obwohl er für diese Räume keinen Hinweis aus den Plinius-Briefen entnehmen kann. Es gelingt ihm aber, die Baumassen aufzulösen: »Ja, ich habe gefunden, daß das Haus aus vielen aneinander stehenden Gebäuden müsse seyn zusammengesetzt gewesen; die alle nur aus einem einzigen Erdgeschoß bestanden ...«¹⁵ Für die asymmetrische Gesamtanlage des Laurentinums findet Krubsacius eine baugeschichtliche Lösung: Plinius habe nämlich seine private Gartenwohnung erst nachträglich an die bestehende Anlage, die nach dem »genauesten Ebenmaß« errichtet sei, angebaut, womit die Asymmetrie zu erklären sei. Wie alle anderen, so nutzt auch Krubsacius die Tatsache, daß Plinius in seinen Briefen die Räume der Diener, Küchen und andere Wirtschaftsräume nicht nennt, dazu aus, mit diesen in der Beschreibung fehlenden Räumen die jeweilige Anlage symmetrisch zu komplettieren. Befindet sich Krubsacius somit gleichsam noch in der barocken Tradition, so spiegelt sich in seiner feinfühligten Berücksichtigung der von Plinius angegebenen Blickbeziehungen eine Ästhetik, die am Landschaftsgarten englischer Art entwickelt worden war. Zwar sind Plinius' Gärten symmetrisch angelegt und entsprachen somit nicht mehr dem aktuellen Geschmack. Von diesem trennt sich Krubsacius jedoch, um eine möglichst objektive Rekonstruktion zu erzielen. Objektivität bezieht sich hier aber nur auf die Nähe zum Text und meint nicht eine Objektivität, die sich an vergleichbaren Villen der römischen Architektur des ersten Jahrhunderts nach Christus orientiert. Die Ruinen von Pompeji und Herculaneum waren zwar seit

The symmetry of the Pliny villas was also the crucial aspect of the reconstructions for Robert Castell, who was a member of the circle of artists around Lord Burlington, and committed to the school of Inigo Jones and English neo-Palladianism. He published his ideas in 1728, in a work that is important for garden theory as well, *The Villas of the Ancients Illustrated* (London, 1728). He abandons axial symmetry only in the design of the gardens and the position of the garden buildings, and extends the gardens described by Pliny with their box hedges and trees trimmed in geometrical patterns by adding landscaped gardens with curving paths, brooks and pools, and nature left untouched in its own form. This reflects the change in garden art to the landscape garden, as promoted in England in the early 18th century by Joseph Addison and Alexander Pope, instead of the formal French garden. In contrast with this, Castell's architecture shows a rigid academic schematicism that is diametrically opposed to Pliny's essentially emotional description.

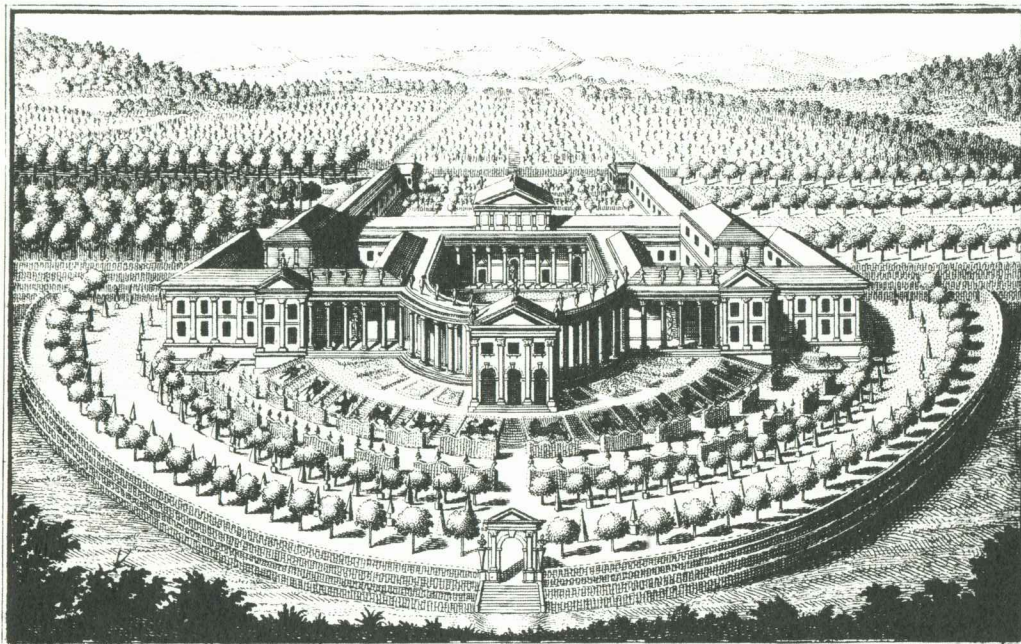
Castell's reconstructions were not available to the first German architect who attempted this task. Like Castell, the Dresden architect and Academy professor Friedrich August Krubsacius, who with Erdmannsdorff must be counted among the founders of German classicism, first started to examine the Pliny villas for a history of »pleasure gardens«. But as he noticed how closely the arrangement of the gardens was linked with the architecture of the villas, he decided to make a new attempt at a reconstruction, in which he was most closely concerned with Félibien. He made exactly the same reproach against Félibien that Félibien had made against Scamozzi: he said that just as Scamozzi had not been able to get away from the »Italian way of building«, Félibien was equally unable to detach himself from French taste. At the end of the century we will then find Christian Ludwig Stieglitz reproving both Castell and Krubsacius because Pliny would not be able to recognize either of the villas that they had reconstructed as his.¹⁴

We should look a little more closely at Krubsacius's reconstructions here, as he, like Schinkel after him, paid particular attention to the siting of the villas, the way in which the landscape was included, the garden design, the resultant views and the orientation to the various points of the compass. He cannot completely shake off the dictates of symmetry, and completes the main building of the Laurentinian villa symmetrically on its axis, even though there is no reference to these rooms in Pliny's letters. But he does manage to break down the mass of the buildings: »Yes, I have found that the house must have been put together from many buildings standing next to each other; which all consisted only of the one ground floor ...«¹⁵ Krubsacius solves the asymmetrical overall arrangement of the Laurentinum in terms of architectural history: Pliny added his private garden residence to the existing complex only subsequently, which was built in the »most harmonious proportions«, which explains the lack of overall symmetry. And like all the others, Krubsacius also uses the fact that Pliny's letters do not mention servants' rooms, kitchens and other domestic facilities in order to complete the complex symmetrically by adding these rooms that are missing in the description. This suggests that Krubsacius was still in the Baroque tradition, but his sensitive attention to the visual perspectives supplied by Pliny reflects an aesthetic developed from English-style landscape gardens. Certainly Pliny's gardens are laid out symmetrically, which was not longer in tune with current taste. But Krubsacius detaches himself from this in order to achieve the most objective reconstruction possible. However, objectivity relates to closeness to the text here, and does not imply the kind of objectivity that would turn to comparable Roman villas built in the first century AD. The ruins of Pompeii and Herculaneum had been known since the late 17th century, and the first excavations were undertaken from 1755 onwards, but knowledge of Roman villa architecture remained extremely fragmentary until the early 19th century. All that Krubsacius and his predecessors had in terms of an authentic source for reconstruction were Pliny's letters and the relevant chapters in Vitruvius, if they did not want to relate to large-scale Roman buildings like the baths and the imperial forums and villas. But as Pliny did not describe his villas as large buildings of this kind, but as small, manageable complexes, it was dif-



5. Friedrich August Krubsacius, Rekonstruktion des Tusculanums des Plinius, 1763. Grundriß.
 6. Friedrich August Krubsacius, Rekonstruktion des Tusculanums des Plinius, 1763. Perspektive.

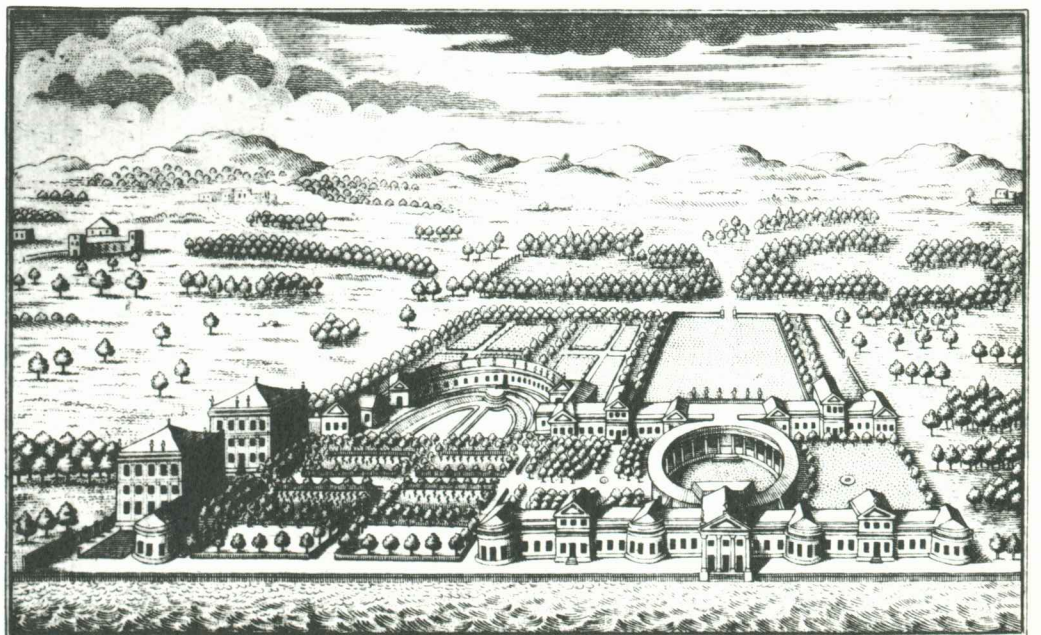
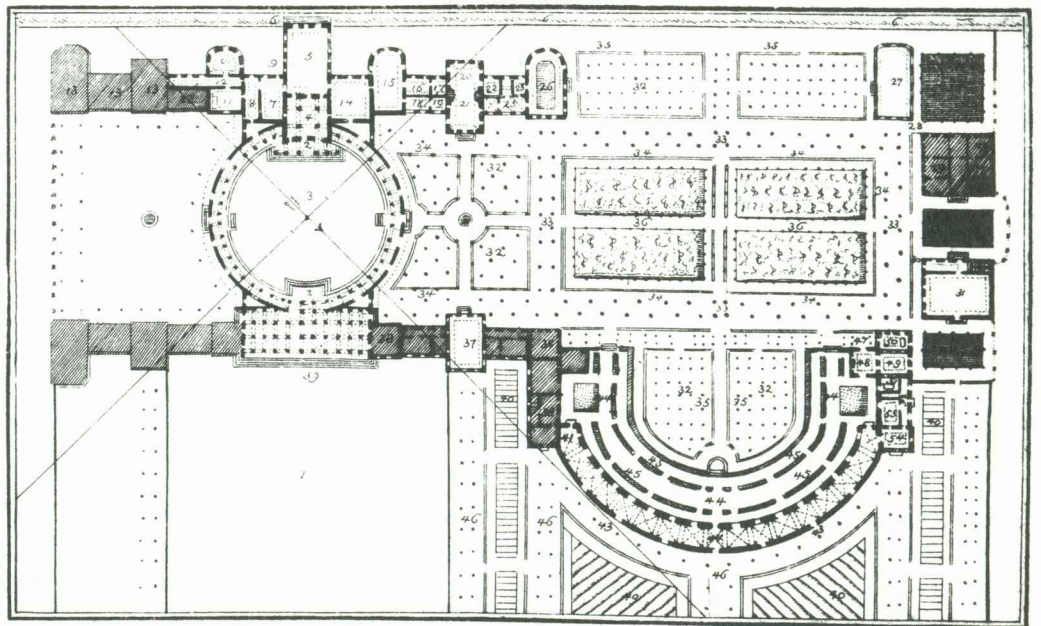
5. Friedrich August Krubsacius, reconstruction of the Tusculanum of Pliny, 1763. Plan.
 6. Friedrich August Krubsacius, reconstruction of the Tusculanum of Pliny, 1763. Perspective drawing.



dem ausgehenden 17. Jahrhundert bekannt, und ab 1755 wurden erste Ausgrabungen vorgenommen, aber die Kenntnis des römischen Villenbaus blieb noch bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts äußerst fragmentarisch. Lediglich die Plinius-Briefe und die entsprechenden Kapitel Vitruvs bildeten für Krubsacius und seine Vorläufer eine authentische Quelle zur Rekonstruktion, wenn man nicht die römischen Großbauten, die Thermen, Kaiserforen und Kaiservillen, zum Maßstab nehmen wollte. Da Plinius jedoch seine Villen nicht als solche Großbauten, sondern durchaus als kleine, überschaubare Anlagen beschrieb, war es für Krubsacius schwierig, den richtigen Maßstab zu treffen. Obwohl seine Villen gegenüber denen von Félipien und Castell auf ein gleichsam handliches Maß zurückgestuft sind, bleiben sie trotz ihrer Kleinteiligkeit und der Auflösung der Anlagen in separat eingedeckte Pavillons eher noch an den antiken Thermenanlagen und Kaiservillen orientiert als am römischen Landhausbau. Das Problem besteht darin, daß Plinius in den Briefen keine realen Maße angibt, sondern nur von großen oder kleinen Räumen spricht. Da Krubsacius aus seiner Kenntnis der antiken Architektur wußte, daß »die Alten die Größe in ihren Gebäuden liebten«,¹⁶ hält er es für falsch, einen den zeitgenössischen Landhäusern entsprechenden Maßstab anzulegen.

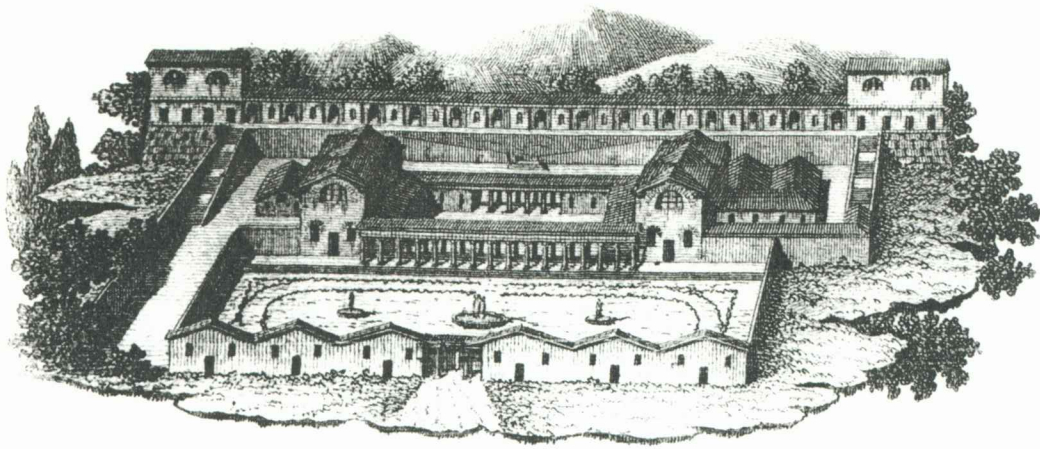
ficult for Krubsacius to find the right kind of scale. Although his villas, unlike those of Félibien and Castell are scaled down to an essentially manageable size, despite their intricacy and the fact that the complexes are broken down into separately roofed pavilions, they still relate more to the ancient baths and imperial villas than to Roman country house architecture. The problem lies in the fact that Pliny does not give any real measurements in the letters, but simply speaks of large or small rooms. As Krubsacius knew from his studies of ancient architecture that »the ancients loved size in their buildings«,¹⁶ he felt it wrong to apply a scale corresponding to that of contemporary country houses.

We can only speculate about whether Schinkel ever looked closely at Krubsacius's reconstructions. But the two Pliny letters are printed as an appendix in August Rode's (1796) German translation of Vitruvius's *Decem libri*, which Schinkel used, and there are references to the reconstructions by Scamozzi, Félibien, Castell and Krubsacius, so we can assume that he was familiar with the reconstructions that had been published by that date, and had studied them.¹⁷ It is certain that Schinkel used the reconstructions by Pietro Marquez (*Delle Ville di Plinio il Giovane*, Rome, 1796), as there are hasty sketches based on Marquez's ideas among his unpublished works.¹⁸ Here Schinkel could see that if the text was followed as closely as possible,



7. Friedrich August Krubsacius, Rekonstruktion des Laurentinums des Plinius, 1763. Grundriß.
8. Friedrich August Krubsacius, Rekonstruktion des Laurentinums des Plinius, 1763. Perspektive.

7. Friedrich August Krubsacius, reconstruction of the Laurentinum of Pliny, 1763. Plan.
8. Friedrich August Krubsacius, Rekonstruktion of the Laurentinum of Pliny, 1763. Perspective drawing.

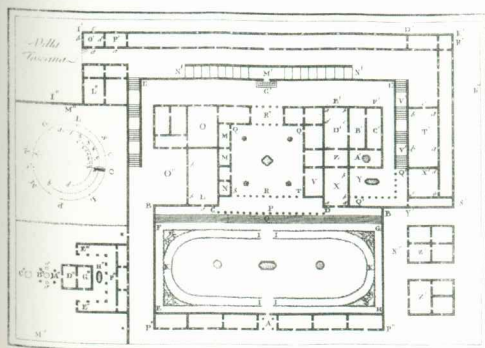
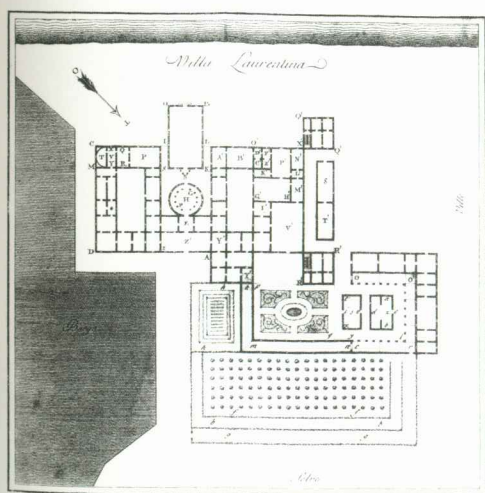


Daß Schinkel sich mit den Rekonstruktionen von Krubsacius beschäftigt hat, läßt sich nur vermuten. Da jedoch in der von Schinkel benutzten deutschen Übersetzung der *Decem libri* Vitruvs von August Rode (1796) die beiden Plinius-Briefe als Beilage abgedruckt sind und dort auf die Rekonstruktionen von Scamozzi, Félibien, Castell und Krubsacius verwiesen wird, ist davon auszugehen, daß er die bis dahin publizierten Rekonstruktionen kannte und sich mit ihnen auseinandersetzte.¹⁷ Sicher ist, daß Schinkel die Rekonstruktionen des Pietro Marquez (*Delle Ville di Plinio il Giovane*, Rom 1796) benutzte, da sich in seinem Nachlaß flüchtige Nachzeichnungen nach Marquez' Überlegungen finden.¹⁸ Hier konnte Schinkel sehen, daß bei möglichst enger Befolgung des Textes und bei weitgehender Freiheit von einem vor-gefaßten Ideal eines antiken Landhauses man geradezu zwangsläufig zu einer asymmetrischen Rekonstruktion der Villen kommen mußte. Er konnte jedoch auch beobachten, wie schwierig es war, die Logik der Briefe auf die Logik eines Wohnhauses zu übertragen. Denn Plinius beschreibt zwar einen Gang durch seine Villen und charakterisiert das Verhältnis der Räume zueinander und zur Landschaft, doch er bemüht sich nicht, eine logische und somit objektiv rekonstruierbare Folge der Räume zu geben.

Die Kenntnis römischer Landhäuser war noch in den späten 20er Jahren des 19. Jahrhunderts äußerst rudimentär. In seinem 1799 bis 1801 erschienenen *Recueil et parallèle des édifices en tout genre* nimmt Jean-Nicolas-Louis Durand bei den Tafeln mit »Maisons Romaines« (Tf. 43, 44) noch Zuflucht zu Pirro Ligorio, Palladio und Perrault, um römische Wohnhäuser darzustellen, und zeigt sogar noch die Rekonstruktion des Laurentinums nach Scamozzi. Nur einen einzigen authentischen Grundriß führt er mit der Villa des Diomedes in Pompeji an, die jedoch wegen ihrer geringen Größe und ihres unübersichtlichen und asymmetrischen Grundrisses kaum weitergehendes Interesse erwarten durfte. Zwar erschienen seit 1813 die sehr präzisen Grabungspläne und genauen Vermessungen einzelner Bauten Pompejis durch den Architekten und Inspecteur générale des bâtiments civils, François Mazois, doch was die Grabungen bis in die 20er Jahre an Architektur ans Licht gebracht hatten, war nicht besonders spektakulär.¹⁹ Alois Hirt (1759–1837), der damals bedeutendste Archäologe Deutschlands, beklagt noch 1827, enttäuscht von dem, was er sich vielleicht erhofft hatte, die unregelmäßige Anlage und die einfachen Grundrisse der antiken Wohnhäuser Pompejis: »Nirgends kündigt sich Pracht an, aber überall freundlicher Schmuck.«²⁰ Ein im Jahr 1829 im *Journal de Francfort* publizierter Bericht über die Ergebnisse der 1828 begonnenen Ausgrabung des Hauses der Dioscuren in Pompeji war Schinkel vermutlich nicht bekannt, und wenn ja, dann hätte dieses Haus mit seiner willkürlich anmutenden Verteilung diverser Atrien seiner Idee eines antiken Hauses diametral widersprochen. Für den württembergischen Hofarchitekten Giovanni Salucci war diese Villa Ausgangspunkt seines Entwurfs eines antiken Hauses, das dort erbaut werden sollte, wo dann später Karl Ludwig von Zahnt in Stuttgart die Wilhelma im maurischen Stil anlegte.²¹ Eine solche nach außen durch eine hohe Mauer abgeschlossene Anlage widersprach allerdings der Schilde-

9. Pietro Marquez, Rekonstruktion des Laurentinums des Plinius, 1796. Perspektive.
10. Pietro Marquez, Rekonstruktion des Laurentinums des Plinius, 1796. Grundriß.
11. Pietro Marquez, Rekonstruktion des Tusculanums des Plinius, 1796. Grundriß.

9. Pietro Marquez, reconstruction of the Laurentinum of Pliny, 1796. Perspective drawing.
10. Pietro Marquez, Reconstruction of the Laurentinums of Pliny, 1796. Plan.
11. Pietro Marquez, Rekonstruktion of the Tusculanum of Pliny, 1796. Plan.



and preconceived ideas of ancient country houses ignored, then one would almost inevitably arrive at an asymmetrical reconstruction of the villas. He was also able to observe how difficult it is to transfer the logic of the letters to the logic of a residential building. Pliny describes a walk through his villas and the way the rooms relate to each other and to the landscape, but he does not make an effort to provide a logical sequence for the rooms, which would have meant that they could be reconstructed objectively.

Even in the late 1820s, knowledge of Roman country houses was extremely rudimentary. In his *Recueil et parallèle des édifices en tout genre*, which appeared from 1799 to 1801, Jean-Nicolas-Louis Durand was still relying on Pirro Ligorio, Palladio and Perrault when presenting Roman domestic architecture for his plates on »Maisons Romaines« (pl. 43, 44), and indeed even shows Scamozzi's reconstruction of the Laurentinum. He provides only one authentic floor plan, the Villa Diomedes in Pompeii, but this was unlikely to be of continuing interest because it is so small, and its floor plan so confused and asymmetrical. Very precise excavation plans and precise surveys of individual buildings in Pompeii by the architect and Inspecteur générale des bâtiments civiles, François Mazois, had certainly been published from 1813 onwards, but the excavations had revealed very little of particular note in terms of architecture by the 20s.¹⁹ Alois Hirt (1759–1837), Germany's most important archaeologist at the time, was still complaining in 1827, perhaps disappointed not to have seen what he had hoped for, about the irregular arrangement and simple floor plans of Pompeii's ancient houses: »There is nowhere any sense of magnificence, but agreeable decoration everywhere.«²⁰ Schinkel was presumably not familiar with a report published in the *Journal de Francfort* in 1829 about the results of the excavation of the Dioscuri House in Pompeii, which started in 1828, and even if he was, this house, with its apparently random distribution of various atriums would have been diametrically opposed to his idea of an ancient house. This villa was the starting-point for Württemberg court architect Giovanni Salucci's design for an ancient house that was to be built on the site where Karl Ludwig von Zahnt later placed the Wilhelma in the Moorish style in Stuttgart.²¹ But a complex of this kind, cut off from the outside world by a high wall, ran counter to Pliny's description, whose villas seek contact with their surroundings and make them part of a staged scene.

In addition, archaeological and contemporary discussions about country houses had changed since the mid 18th century, largely because of the English landscape garden. Here symmetry was rejected in favour of curving paths that opened up views of particularly atmospheric buildings at certain points, and in the course of the late 18th century the transitory experiences offered by such gardens led to building country houses in gardens of this kind in an asymmetrical style as well, so that the architecture could be experienced in the same way as a garden. Stieglitz, whose *Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst* (Encyclopaedia of bourgeois architecture) sums up German theoretical discussion at the end of the century, describes ancient country houses in precisely the same way as Schinkel reconstructed Pliny's villas: »One would be labouring under a very false impression if one were to believe that all the sections of a (villa) were under a single roof, and that the individual parts of the same were built cling to one another thus, and were such a whole and single building as our houses; on the contrary, it is highly probable that they were only seldom built together, but for the most part stood beside each other, in the form of individual small buildings, but they were sometimes connected together by colonnades, or other covered passages.«²² He also pointed out that most single-storey Roman villas were not square, but tended to have »an alternating form, comprising rounded and straight parts«. To »avoid wearisome monotony«, said Stieglitz at another point, mutually enhancing contrasts had to be used. This Varietas, which can also be discerned in the Pliny letters, can be seen particularly clearly in country house building from the very late 18th century onwards. In England in particular some architects turned away from the rigid symmetry of neo-Palladianism to design asymmetrical country houses, as published by Joseph Gandy, for example, in 1805 as country

rung des Plinius, dessen Villen ja gerade den Kontakt zur Umgebung suchen und ihn inszenieren.

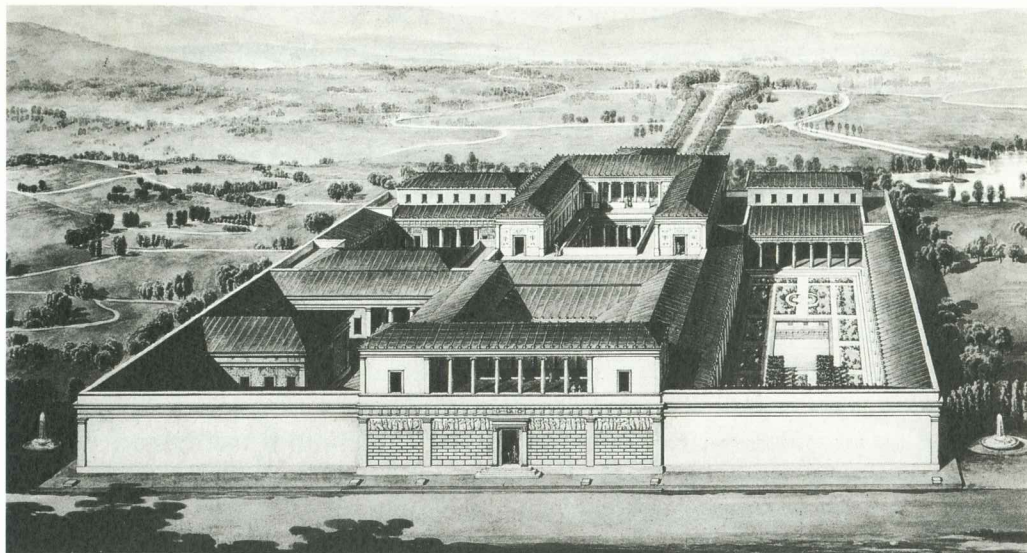
Zudem war in der archäologischen und aktuellen Diskussion zum Thema Landhaus seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ein Wandel eingetreten, der seine Wurzeln im englischen Landschaftsgarten hat. Die Aufhebung der Symmetrie zugunsten von kurvig geführten Wegen, die an bestimmten Punkten Blicke auf besondere stimmungsgeladene Bauwerke freigeben und die transitorische Erlebbarkeit solcher Gärten führten im Lauf des späten 18. Jahrhunderts dazu, auch Landhäuser in Gärten dieser Art in einem asymmetrischen Stil zu errichten, um die Architektur in gleicher Weise erlebbar zu machen wie einen Garten. Stieglitz, in dessen *Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst* die deutsche theoretische Diskussion zu Ende des Jahrhunderts zusammengefaßt ist, beschreibt das antike Landhaus schon ganz in der Weise, wie Schinkel die Villen von Plinius rekonstruiert: »Man würde sich eine sehr falsche Vorstellung machen, wenn man glaubte, daß alle Abtheilungen einer (Villa) sich unter einem Dach befunden hätten, und daß die einzelnen Theile derselben so an einander hängend gebaut, und ein solches Ganzes und einziges Gebäude gewesen wären, wie unsere Häuser; es ist vielmehr sehr wahrscheinlich, daß sie nur selten zusammen gebaut waren, meistens aber neben einander standen, und einzelne kleine Gebäude ausmachten, die jedoch bisweilen durch Säulengänge, oder andere bedeckte Gänge, mit einander verbunden wurden.«²² Auch seien die meist eingeschossigen römischen Villen nicht viereckig gewesen, sondern hätten eher »eine abwechselnde, aus runden und geraden Theilen zusammengesetzte Form« gehabt. Zur »Vermeidung der ermüdenden Einförmigkeit«, so Stieglitz an anderer Stelle, müßten Kontraste gebraucht werden, die sich gegenseitig steigern. Diese auch in den Plinius-Briefen auszumachende Varietas läßt sich für den Landhausbau seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert beobachten. Besonders in England wandten sich einige Architekten von der strengen Symmetrie des Neopalladianismus ab und entwarfen asymmetrische Landhäuser, wie sie etwa Joseph Gandy 1805 als ungemein modern anmutende Landgebäude publizierte. In anderen Publikationen wurde die sogenannte »Castle Gothic« mit unsymmetrischen Grundrissen propagiert, die für Schinkels Entwurf für das Schloß in Babelsberg von Bedeutung war. Der theoretische Boden, von dem Schinkels Rekonstruktionen ausgehen, war also schon zur Zeit seiner Ausbildung bei David und Friedrich Gilly bereitet.

Schinkel selbst war auf seinen beiden italienischen Reisen 1803/04 und 1824 in Herkulaneum und Pompeji gewesen, hielt sich jedoch beide Male dort nur kurz auf. Am 17. September 1824 schreibt er in sein Tagebuch, daß er die schönen Grabmäler bereits aus eigener Anschauung und aus seinem »Werk von Mazois« kenne, und nur im Vorübergehen werden das Haus des Diomedes, die Thermen, die öffentlichen Plätze, der Isistempel, das sogenannte Soldatenquartier und das Amphitheater besucht, bevor sich die kleine Berliner Reisegruppe auf Einladung des Grafen Ingelheim unter einer Trauerweide zum Champagnerfrühstück niederläßt.²⁵ Ein besonderes Interesse Schinkels an der Architektur Pompejis, wie man aus seinen Entwürfen für Wanddekorationen im pompejanischen Stil für den Prinzen Wilhelm, für das Palais Redern oder für den Palast auf der Akropolis schließen könnte, ist aus dem Tagebucheintrag nicht zu entnehmen. Zeit zum Zeichnen und genauen Beobachten blieb Schinkel wegen der Kürze des Aufenthalts in Pompeji nicht, weshalb er später für seine Entwürfe auf die Literatur angewiesen blieb. Lediglich die nur vor Ort in ihrer Wirkung und Intensität erfahrbare Farbigkeit der Wände und mosaizierten Fußböden schlägt sich in seinen Arbeiten als Erfahrung seiner Aufenthalte in Pompeji nieder.

Viel mehr als die archäologischen Entdeckungen in Pompeji dürfte Schinkel vielleicht der fiktive archäologische Roman interessiert haben, der 1820 unter dem Titel *Der Pallast des Scaurus oder Beschreibung eines römischen Stadthauses: Bruchstück aus dem Tagebuche Merovirs, eines suevischen Königssohns über seine, gegen das Ende der Republik nach Rom unternommene Reise* nach dem französischen Original von 1819 erschienen war. Herausgeber und Autor war François Mazois, doch lassen sich die beiden Übersetzer Karl Christian und Ernst Friedrich Wüstemann noch täu-

12. Giovanni Salucci, Entwurf eines antiken Hauses, 1829/30. Perspektive. (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1953-633.)

12. Giovanni Salucci, design of an ancient house, 1829/30. Perspective drawing. (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1953-633.)



buildings of uncommonly modern appearance. In other publications the so-called »Castle Gothic« with asymmetrical floor plans was put forward, which was important for Schinkel's design for the palace in Babelsberg. So the theoretical ground from which Schinkel's reconstructions were to grow had already been prepared at the time he was training under David and Friedrich Gilly.

Schinkel himself had visited Pompeii and Herculaneum on his two Italian journeys in 1803/04 and 1824, but spent only a short time there on each occasion. On 17 September 1824 he wrote in his diary that he was already familiar with the beautiful tombs from looking at them himself and from his »work by Mazois«, and the House of Diomedes, the baths, the public squares, the Temple of Isis, the so-called soldiers' quarter and the amphitheatre were visited only cursorily before the little group of travellers from Berlin settled down under a weeping willow, at the invitation of Count Ingelheim, to enjoy a champagne breakfast.²⁵ The diary entry in no way suggests that Schinkel was particularly interested in the architecture of Pompeii, as one might conclude from his wall decorations in the Pompeian style for Prince Wilhelm or for the Palais Redern or for the Acropolis palace. Schinkel spent such a short time in Pompeii that there was no opportunity for sketching or careful observation, which is why he had to rely on literature for his designs later. Only the colouring of the walls, experienced on the spot in all its power and intensity, and the mosaic floors show clearly in his work as directly experienced on his visit to Pompeii.

It may well be that Schinkel was more interested in a fictitious archaeological novel than the archaeological discoveries in Pompeii. This appeared in 1820, under the title *Der Palast des Scaurus oder Beschreibung eines römischen Stadthauses: Bruchstück aus dem Tagebuch Merovirs, eines suevischen Königssohns über seine, gegen das Ende der Republik nach Rom unternommene Reise* (The Palace of Scaurus, or description of a Roman town house: fragment from the diary of Merovir, a Suevian king's son about his journey to Rome towards the end of the Republic), after a French original dated 1819. The publisher and author was François Mazois, but the two translators, Karl Christian and Ernst Friedrich Wüstemann, were still confused and puzzled about how the ancient original script might have fallen in to Mazois's hands. Mazois had thought up the following scenario: Merovir, a Suevian king's son, told his friend Segimir, who had stayed at home, about his stay in Rome. Merovir, who sustains the role of the noble savage here, stays in the house of Chrysippus, a young Greek architect who had lost his fortune in Greece during the troubles and had come to Rome looking for fame and fortune. Chrysippus plays the part of the enlightened, distanced observer, distinguished by gentle manners, honesty and manifold knowledge. In the palace of Scaurus, Chrysippus is able to show Merovir all the splendour and luxury that abounded in the late days of the Roman Republic. When

schen und rätseln darüber, wie das antike Original der Schrift wohl in die Hände von Mazois gelangt sein könnte. Mazois hatte sich folgendes Szenario ausgedacht: Der suevische Königssohn Merovir berichtet seinem in der Heimat gebliebenen Freund Segimer über seinen Aufenthalt in Rom. Merovir, der hier den Part des edlen Wilden spielt, wohnt bei Chrysippus, einem jungen griechischen Architekten, der sein Vermögen in Griechenland während der Unruhen verloren hatte und nach Rom gekommen war, um hier Glück und Ruhm zu suchen. Chrysippus spielt den Part des aufgeklärten, distanzierten Beobachters, der durch sanfte Sitten, Redlichkeit und mannigfaltige Kenntnisse ausgezeichnet ist. Im Palast des Scaurus kann Chrysippus dem Merovir all die Pracht und den Luxus vorführen, der zur Zeit der ausgehenden Republik in Rom herrschte. Bei der Beschreibung dieses Palastes kompiliert Mazois auf geschickte, wenn auch leicht durchschaubare Art das gesamte aus der Literatur und seinen pompejanischen Ausgrabungen gewonnene Wissen um die Wohnbauten der Römer in einer Weise, daß es dem unkundigen Leser tatsächlich wie eine originale antike Quelle erscheinen mußte.

Ob Schinkel Mazois' fiktiven Roman gekannt hat oder nicht, sei dahingestellt, aber seine Entwürfe entsprechen eher dem fiktiven Bild des Palastes des Scaurus als den archäologisch nachgewiesenen römischen Landhäusern. Damit soll nicht gesagt sein, daß Schinkels Rekonstruktionen reine Phantasieprodukte sind, die einer archäologischen Prüfung nicht standhalten können. Gerade beim Tusculanum hat sich Schinkel schwer damit getan, für das »Atrium nach Art der Alten« (Tf. 1, B) eine adäquate, auch archäologisch abgesicherte Form zu finden, bis er sich für das längs zum Bau gerichtete Impluvium entschied.²⁴ Ebenso intensiv hat ihn, nach Ausweis der im Nachlaß erhaltenen Vorzeichnungen, die Gestalt des Stibadiums im Hippodrom beschäftigt, bevor er die endgültige Form gefunden hatte, der er ein eigenes Blatt widmete (Tf. 4). Auch die aus den Plinius-Briefen nicht ableitbare Verwendung von tonnengewölbten Räumen (Tf. 1, A' und M), deren Apsiden mit einem Velum verziert sind, lassen sich etwa auf die Thermenräume in Pompeji zurückführen und geben der Rekonstruktion somit eine gewisse archäologische Richtigkeit. Bewußt hat Schinkel in der nur spärlich angegebenen Wanddekoration des Tusculanums Motive des vierten pompejanischen Stils verwendet, also des Stils, der zu Plinius' Lebzeiten herrschte.

Da noch um die Wende zum 19. Jahrhundert keine verlässlichen archäologischen Erkenntnisse über die Gestalt kaiserzeitlicher Landhäuser existierten, zugleich aber das Wissen um die antike Architektur in einem sehr hohen Maß gestiegen war, ergaben sich nach den Versuchen von Scamozzi, Félibien, Castell, Krubsacius und vielen anderen für alle weiteren Rekonstruktionsversuche der Villen von Plinius mehrere Schwierigkeiten. Erstens konnten bestimmte, von Plinius gebrauchte architektonische Termini wie »cryptoporticus«, »Atrium nach Art der Alten« nicht mehr beliebig rekonstruiert werden, sondern mußten archäologisch abgesichert sein. Zweitens mußten die durch die Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum gewonnenen neuen Erkenntnisse in die Rekonstruktionen einbezogen werden. Drittens mußten diese Erkenntnisse mit dem bei Vitruv, Plinius und anderen überlieferten Zeugnissen in Übereinstimmung gebracht werden, wobei diese schriftliche Überlieferung nicht mehr normativ gesetzt, sondern immer kritischer an den archäologischen Ergebnissen geprüft wurde. Viertens galt es, sich von dem gegen alle früheren Rekonstruktionen erhobenen Vorwurf der zu engen Bindung an den jeweiligen Zeitstil freizuhalten und eine möglichst überzeitliche, objektive Lösung zu finden. Fünftens schließlich mußte der fiktionale Charakter der Briefe des Plinius erkannt und für die Rekonstruktion fruchtbringend verwertet werden, d. h. dort, wo Plinius einen Eindruck oder ein Gefühl wiedergibt, eine diesem Eindruck adäquate Architektur gestaltet werden.

Läßt man verschiedene im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert entstandene Rekonstruktionsversuche beiseite, so sind es die Rekonstruktionen der beiden Berliner Alois Hirt und Karl Friedrich Schinkel, die alle diese Schwierigkeiten auf jeweils verschiedene Art zu meistern suchten. Hirt legte seine Rekonstruktion im dritten

describing this palace, Mazois puts together all the knowledge he has acquired about Roman residential buildings from literature and his excavations in Pompeii skilfully though quite transparently, so that it really must seem like an original ancient source to an untutored reader.

Let us leave open for the moment whether Schinkel was familiar with Mazois's fiction or not, but his designs are certainly much closer to the fictitious picture of the palace of Scaurus than to Roman country houses about which definitive archaeological material was available. This is not intended to suggest that Schinkel's reconstructions were mere figments of his imagination that would not stand up to archaeological examination. In the case of the Tusculanum in particular he had had great difficulty in finding an appropriate, archaeologically sound form for the »atrium in the manner of the ancients« (pl. 1, B), until he decided on the impluvium set lengthways to the building.²⁴ And as we can see from the preliminary drawings in the estate, he had just as much trouble in finding the final shape for the stibadium in the hippodrome, to which he devoted a separate sheet (pl. 4). The use of tunnel-vaulted rooms (pl. 1, A' and M), their apses decorated with an awning, which cannot be derived from Pliny's letters, can be traced back to bath chambers in Pompeii, for example, thus giving the reconstruction a certain archaeological correctness. Schinkel consciously used motifs drawn from the fourth Pompeian style, in other words the style dominant in Pliny's lifetime, for the wall decorations in the Tusculanum, which are indicated somewhat frugally.

As there was still no reliable archaeological knowledge around 1800 about the form taken by country houses of the Roman period, but that knowledge of ancient architecture had increased to a very great extent, several difficulties arose for further attempts to reconstruct Pliny's villas after experiments by Scamozzi, Félibien, Castell, Krubsacius and many others. Firstly, certain architectural terms used by Pliny like »cryptoporticus«, »atrium in the manner of the ancients« could no longer be reconstructed at random, but had to be archaeologically authenticated. Secondly, new information from the excavations in Pompeii and Herculaneum had to be included in the reconstructions. Thirdly, this information had to be brought in line with evidence from Vitruvius, Pliny and other evidence that had been handed down, although this written material was no longer treated as normative, but tested increasingly critically against the archaeological finds. Fourthly, it was necessary to avoid the reproach, which had been levelled against all previous reconstructions, that they were too much a product of the style of their times, and to find a solution that was essentially timeless and objective. Fifthly and finally, the fictional nature of Pliny's letters had to be recognized and exploited fruitfully, i. e. appropriate architecture had to be designed in places where Pliny is conveying an impression or a feeling.

If we ignore various reconstruction attempts made in the late 18th and early 19th century, it is the reconstructions by the two Berliners, Alois Hirt and Karl Friedrich Schinkel, that try to master these difficulties, each in a different way. Hirt presented his reconstruction in the third volume of his *Geschichte der Baukunst der Alten* (History of the Architecture of the Ancients; Berlin, 1827). Schinkel had probably occupied himself with a reconstruction while working on the villa in Tegel,²⁵ and was quasi officially commissioned in 1831, while he was designing Charlottenhof, near Potsdam, by Crown Prince Friedrich Wilhelm, the future King Friedrich Wilhelm IV, to reconstruct Pliny's two villas.²⁶ But Schinkel's reconstructions were not introduced to a wider public until the year of his death, 1841, when they were published as coloured lithographs by his pupils Friedrich August Stüler, Eduard Knoblauch, Wilhelm Salzenberg and Johann Heinrich Strack in the *Architektonisches Album*, which they edited as members of the Berlin Architekten-Verein (Architects' Association). The editors distanced themselves suspiciously clearly and severely from Hirt's reconstructions, which means that it would be of interest to compare the reconstructions by these two important Berliners with each other.

But firstly we should examine Pliny's two letters to establish the extent to which they provide a reconstructable picture of a Roman »villa suburbana«. Then questions

Band seiner *Geschichte der Baukunst der Alten* (Berlin 1827) vor. Schinkel hatte sich wahrscheinlich schon während seiner Arbeiten an der Villa in Tegel mit einer Rekonstruktion befaßt²⁵ und erhielt 1831 von Kronprinz Friedrich Wilhelm, dem späterem König Friedrich Wilhelm IV., anlässlich der Entwürfe für Charlottenhof bei Potsdam einen gleichsam offiziellen Auftrag zur Rekonstruktion der beiden Villen von Plinius.²⁶ Einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurden Schinkels Rekonstruktionen jedoch erst in seinem Todesjahr 1841, als sie von seinen Schülern Friedrich August Stüler, Eduard Knoblauch, Wilhelm Salzenberg und Johann Heinrich Strack im *Architektonischen Album*, das sie als Mitglieder des Architekten-Vereins zu Berlin redigierten, als kolorierte Lithographien herausgebracht wurden. Dabei setzen sich die Redakteure verdächtig deutlich und hart von den Rekonstruktionen Hirts ab, so daß es von Interesse sein muß, die Rekonstruktionen dieser beiden bedeutenden Berliner miteinander zu vergleichen.

Zuvor sollen jedoch die beiden Briefe des Plinius auf den Aspekt hin untersucht werden, inwieweit sie ein rekonstruierbares Bild einer römischen »villa suburbana« liefern. Sodann wird nach dem Wechselverhältnis von Natur und Architektur in den Briefen zu fragen und zu untersuchen sein, wie es Schinkel gelingt, eine der literarischen Quelle adäquate Architektur zu entwerfen. Dies soll hier auch deshalb genauer untersucht werden, weil sich viele Aspekte der Architekturschilderung und Umsetzung auch in Schinkels Entwürfen für den Palast auf der Akropolis und das Schloß Orianda wiederfinden lassen.

Beide Briefe²⁷ beginnt Plinius mit einer Hinführung des Lesers durch die Landschaft zur Villa. Das Tusculanum am Fuß des Apennin, »des gesunden aller Gebirge«, liegt in einer herrlichen Landschaft. Wie in einem Amphitheater wird eine weit ausgedehnte Ebene ringsum von bewaldeten Bergen eingeschlossen. Unterhalb der Waldungen bedecken Weingärten die Hänge und versprechen wie die außerordentlich fruchtbaren Felder der Ebene eine reiche Ernte. Mit Blumen übersäte Wiesen breiten sich aus und werden von kleinen Bächen durchschnitten, die in den Tiber fließen, der hier schiffbar ist und die Felder durchschneidet.

Die Sommervilla ist eine dem Ort angemessene Anlage, die von einer mäßigen Höhe herab nach Norden einen weiten Blick über die fruchtbare Ebene erlaubt. In dem natürlichen Amphitheater ist die Villa gleichsam am Ort der Orchestra und Scena erbaut. Die Natur fungiert als Cavea, die bewaldeten Hänge bilden das Publikum beim Betrachten des Architekturschauspiels, das am Übergang von den Hängen in die immer weiter abfallende Ebene steht. Zugleich öffnet sich die Villa mit einer langen Kolonnade zur Ebene, und auch die wichtigsten Räume sind mit ihren großen Fenstern nach Norden gerichtet, so daß auch sie selbst zum Beobachter der Natur wird.

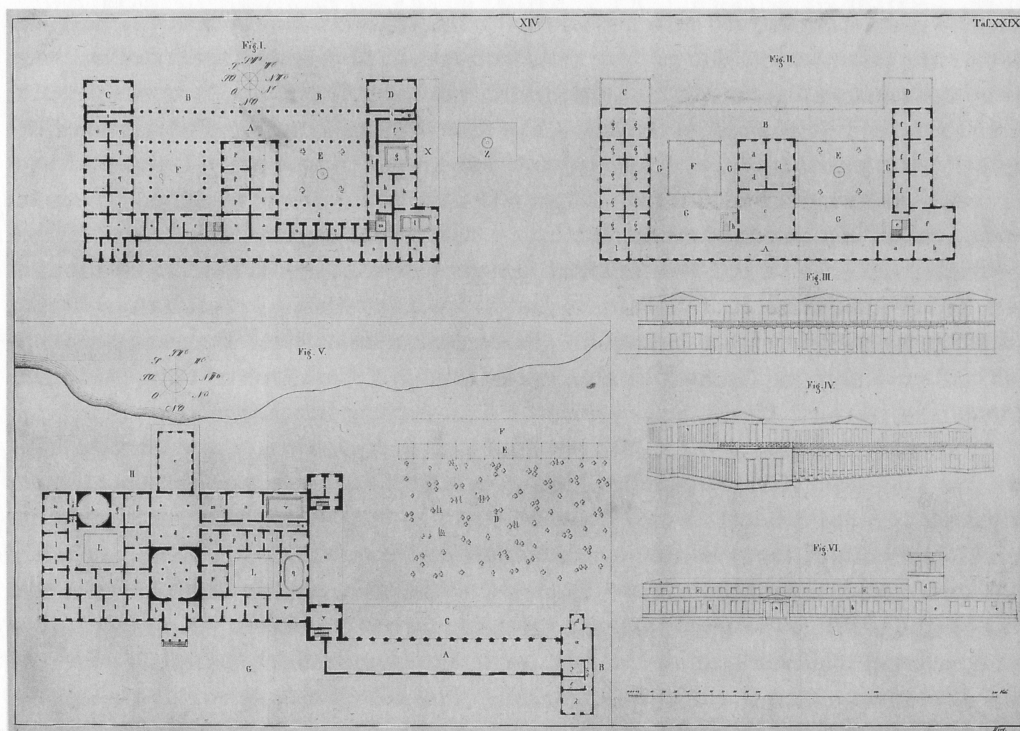
Ein ähnliches Verhältnis zur Natur zeichnet auch das Laurentinum aus, das in der Nähe von Ostia direkt am Meer erbaut ist und dessen wichtigste Räume dem Meer zugewandt sind.

So einfühlsam Plinius die Lage der Villen in ihrer Umgebung angibt und die Wechselwirkungen zwischen der Architektur und der sie umgebenden Natur beschreibt, so wenig geht er auf die Großform der Villen ein. Er deutet an keiner Stelle der Briefe an, ob es sich um rechteckige, quadratische oder in einzelne kleine Pavillons aufgegliederte Anlagen handelt. Fast alle Räume werden von innen betrachtet und mit ihren Ausblicken in die Natur oder auf den Garten geschildert. Die Lage der Räume zueinander und zur Gesamtanlage der Villen ist jeweils durch Bezüge zu anderen Räumen oder zu Ausblicken in die freie oder gestaltete Natur definiert. Eine eindeutige Ortung der Räume und eine Rekonstruktion der Anlagen ist von daher kaum möglich, zumal Plinius mit seinem Besucher nicht immer von Raum zu Raum geht, sondern zwischen einzelnen Gruppen von Räumen und auch von Geschoß zu Geschoß »springt«, so daß nicht immer genau auszumachen ist, in welchem Gebäudeteil er sich gerade befindet.

Da Plinius zudem kein Wort über den Aufbau der Villen verliert und auch keine Maße nennt, wird überdeutlich, daß er die Briefe nicht im Hinblick darauf verfaßt

13. Alois Hirt, Rekonstruktion der beiden Pliniusvillen, 1827. Grundrisse und Perspektiven. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

13. Alois Hirt, reconstruction of the two Pliny villas, 1827. Plans and perspective drawings. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)



should be asked about the mutual relationship of nature and architecture in the letters, and whether Schinkel succeeds in designing architecture that is appropriate to the literary source. This latter point is to be examined all the more carefully here because many aspects of the architectural description and implementation can also be found in Schinkel's designs for the palace on the Acropolis and the Orianda palace.

Pliny starts both letters²⁷ by leading the reader through the countryside to the villa. The Tusculanum, at the foot of the Apennines, »the healthiest of all mountains«, is in magnificent countryside. An extensive plain is encircled by wooded hills, as in an amphitheatre. Vineyards cover the slopes below the woods, promising an abundant harvest, like the extraordinarily fertile fields of the plain. Meadows strewn with flowers spread out, with little streams flowing through them and into the Tiber, which is navigable here, and cuts through the fields.

The summer villa is a complex well suited to the place, standing at a moderate height and offering a wonderful view northwards over a fertile plain. The villa is to all intents and purposes built at the point that the orchestra and skene would occupy within the natural amphitheatre. Nature functions as a cavea, the wooded slopes are the audience watching the architectural play, set at the point of transition from the slopes of the plain, which continues to slip away. At the same time, a long colonnade opens the villa up to the plain, and the principal rooms and their large windows also face north, making the villa itself into an observer of nature.

The Laurentinum has a similar relationship with nature; it stands directly on the coast near Ostia, and its principal rooms face the sea.

Pliny identifies the villas' situation in their surroundings and describes their interplay between architecture and nature very sensitively, but he pays little attention to the overall form of the villas. At no point in the letters does he indicate whether they are broken down into rectangular or square complexes, or even individual small pavilions. Almost all the rooms are seen from the inside, and described in terms of their views into the countryside or the garden. The way in which the rooms relate to each other or the villa as a whole is always defined by their links with other rooms or with views into cultivated gardens or the open countryside. It is therefore scarcely possible to locate the rooms unambiguously and reconstruct the entire complex, especially as Pliny does not always take his visitors from room to room, but between individual groups of rooms. He also »jumps« from storey to storey, so that it is not always possible to make out which part of the building he is in.

hat, daß die Villen danach rekonstruiert werden könnten. Eigentliches Thema der Briefe ist vielmehr die Interaktion von Architektur und Natur. Unmittelbar zeigt sich das Eingehen auf die Natur in der Orientierung der Gesamtanlagen und der einzelnen Räume. So ist das Laurentinum, das Plinius vor allem im Winter aufsuchte, noch stärker als das Tusculanum auf den Lauf der Sonne und die verschiedenen Jahreszeiten ausgerichtet. Einzelne Bereiche und Räume sind so ausgebildet, daß sie sowohl Schutz vor der Sommerhitze als auch Schutz vor den kalten Nordwinden im Winter bieten. Je nach gewünschter Temperatur sind die Zimmer nach Norden oder Süden ausgerichtet. Die Sonneneinstrahlung wird im Laurentinum differenzierter genutzt als im Tusculanum. So gibt es dort etwa in der Nähe des Speisezimmers einen kleineren Raum mit je einem Fenster für die Morgen- und die Abendsonne.

Die enge Bindung an die Natur erschöpft sich jedoch nicht in der Berücksichtigung und passiven Ausnutzung der Sonne, auch die Geräusche der Natur sind in die Beschreibung der Villen einbezogen und fließen in die Anordnung und Gestaltung der Räume ein. Im Tusculanum ist ein Schlafzimmer so angelegt, daß es Tageslicht und jeden Laut von außen ausschließt. Andere Räume beziehen das Plätschern und Rauschen des Wasser von einem Teich oder von Brunnen mit ein oder werden, wie der Speisesaal im Tusculanum, von der herrlichsten apenninischen Luft durchzogen. Im Laurentinum gibt es einen Wohnraum, in dem alle Winde schweigen außer denen, die Regenwolken heraufführen und den heiteren Himmel beziehen. Ein anderes Zimmer ist sämtlichen Winden entzogen. Ein Speisezimmer läßt, auch wenn das Meer außer Rand und Band ist, nur sein Tosen und Brausen hören, und auch dies nur gedämpft und sich verlierend. Im von Plinius selbst erbauten Gartenpavillon in der Meervilla hat er ein Schlafzimmer durch einen Korridor so abgeschlossen, daß man nichts von den Stimmen der Dienerschaft, nichts vom Rauschen des Meeres, nichts vom Toben der Stürme bemerkt. Selbst wenn im Hauptgebäude die Saturnalien gefeiert werden und die übrigen Teile des Hauses von der Ungebundenheit der Tage und dem Festtrubel widerhallen, kann Plinius sich hier zu seinen Studien in Ruhe zurückziehen. So wie Plinius in seinen Villen die Nähe der Natur sucht, in der Natur sein will, so versucht er sie durch solche Räume wieder unsichtbar, unhörbar, unspürbar zu machen.

Der nach der Beziehung zu Licht, Luft und Sonne nächstwichtige Aspekt der beiden Villen-Briefe ist die Korrespondenz der Architektur mit der sie umgebenden Landschaft. Dies gilt im Großräumlichen für die Lage der Villen in der Landschaft und die Anlage der die Villen umgebenden Gärten, Sportplätze, Hippodrome und Terrassen. Aber auch in fast jedem Innenraum wird ein besonderer Bezug zur Landschaft hergestellt. Diese Beziehung kann aktiv oder passiv sein: Wichtig sind Plinius die Blicke aus den Hallen, Zimmern und Wohnungen in die Landschaft, auf das Meer, den Hippodrom und beim Tusculanum vor allem auf die Weinberge. Die Blicke durch die Fenster, Türen und Hallen rahmen jeweils einen Landschaftsausschnitt, zeigen ein Bild von der Landschaft, nie aber die ganze Landschaft oder das ganze Meer. Dies wird besonders bei dem Speiseraum im Laurentinum deutlich, der bis an den Strand vorspringt: Der Raum hat ringsum Flügeltüren oder ebenso hohe Fenster, so daß man nach links und rechts und nach vorn sozusagen auf drei Meere schauen kann (*›tria maria prospectat‹*). In jeder Richtung erscheint also gleichsam ein anderes Meer. Die Einheit des Meeres interessiert hier nicht, sondern nur der jeweilige Ausschnitt, das jeweilige als Bild wahrgenommene und gerahmt beherrschbare Fragment der Natur. Bei anderen Räumen hebt Plinius den doppelt oder mehrfach gerahmten Blick hervor: zuerst durch eine Tür in die Wandelhalle und schließlich in die Landschaft. Beim Speiseraum des Laurentinums ist es der Rückblick auf die Eingangssituation in sechs Stufen, die jeweils wie eine Rahmung erscheinen und den Blick lenken: zunächst durch das Empfangszimmer, die Arkaden und den Hofraum, dann wiederum durch Arkaden hindurch, schließlich auf die Vorhalle als letzte architektonische Rahmung für das eigentliche Bild, die Wälder und Berge in der Ferne. Diese innenräumlichen Perspektiven adaptieren und entfernen

As Pliny also wastes no words about the elevation of the villas and also does not mention any dimensions, it is abundantly clear that he did not write the letters with a view to reconstructions of the villas being prepared. The actual theme of the letters is in fact the interaction of architecture and nature: the concern with nature can be seen directly in the positioning of the complexes as a whole and the individual rooms. Thus the Laurentinum, which Pliny used to visit above all in winter, is much more closely related to the course of the sun and the various seasons. Individual areas and rooms are arranged in such a way that they offer protection from the summer heat and also from the cold north winds in winter. The rooms face north or south according to the desired temperature. Insolation is used in a much more sophisticated way in the Laurentinum than in the Tusculanum. For example, there is a smaller room near the dining room with a window on each side, one for the morning and one for the evening sun.

But a close relationship with nature is not exhausted by considering the sun and using it passively; the sounds of nature are included in the description of the villas as well, and flow into the arrangement and design of the rooms. In the Tusculanum there is a bedroom that is arranged so that daylight and any sounds from the outside are excluded. Other rooms feature splashing and rushing water from a pool or a fountain, or have the most wonderful Apennine air blowing through them, as in the Tusculanum dining room. In the Laurentinum there is one living room in which all the winds are silent except those that bring the rain-clouds and cover the bright sky. Another room is withdrawn from all the winds. One dining room admits only the roar and crashing of the sea even when it is quite beside itself, and then the sound is muffled, and unintrusive. In the villa by the sea there is a garden pavilion, built by Pliny himself, he concluded a bedroom with a corridor in such a way that he could hear nothing of the servants' voices, nothing of the roar of the sea, nothing of the raging storms. Even when Saturnalia are being celebrated in the main building and the other parts of the house are echoing with the abandon of the days and excitement of the feasting, Pliny can withdraw here to his studies in peace. Just as Pliny tries to be close to nature, in nature in his villas, he also tries to make it invisible, inaudible, undetectable again with rooms like these.

The next most important aspect of the two villa letters after their relationship with light, air and sun is the way in which the architecture corresponds with the surrounding landscape. On a large scale, this applies to the placing of the villas in the landscape, and the arrangement of the gardens, sports grounds, hippodromes and terraces that surround them. But a special link with the landscape is created in almost every interior. This link can be active or passive: Pliny cares about views of the countryside, of the sea and the hippodrome from the halls, rooms and dwellings, and in the Tusculanum of the vineyards in particular. The views through the windows, doors and halls always frame a detail of the landscape, show a picture of it, but never the whole sweep of the landscape or the sea. This is particularly clear in the dining room of the Laurentinum, which thrusts down on to the beach: the room has pairs of doors or equally high windows all round it, so that it is possible to look at three seas, so to speak, on the left, on the right and at the front (*»tria maria prospectat«*). And so it seems that a different sea appears in each direction. The unity of the sea is not of interest here, but just the particular detail, the particular fragment of nature that is seen as a picture and can be mastered in its frame. In other rooms Pliny stresses views that are frames doubly or in several ways: first through a door into the lobby and finally out into the countryside. In the Laurentinum dining room there is a view back to the entrance in six stages, all like a frame, directing the eye: first through the reception room, the arcades and the courtyard area, then again through arcades, and finally of the lobby as the final frame for the actual picture, the distant woods and mountains. These interior perspectives adapt and distance nature at the same time; nature is present, but at a distance. It seems like painted nature. There is only one room in which Pliny describes the wall design, and here there is a painting of birds sitting on twigs above a marble panel. At the same time this room is shaded

die Natur zugleich; die Natur ist zwar präsent, aber gleichzeitig weit weg. Sie erscheint als eine gemalte Natur. In dem einzigen Raum, bei dem Plinius auch die Wandgestaltung beschreibt, befindet sich über dem marmornen Paneel ein Gemälde, das auf Zweigen sitzende Vögel darstellt. Gleichzeitig wird dieser Raum durch Platanen, die in einem nebenan gelegenen Atrium um einen Brunnen herum gepflanzt sind, grün beschattet, was die Wirkung des Raumes unterstützt. Die gemalte Natur und die »natürliche« Natur der Platanen stehen hier auf einer Stufe. »So wie die Natur in Kunst übergeht, geht die Architektur, die Kunst, sozusagen nahtlos in die Natur über.«²⁸ Auch der Blick von den Bergen auf die Landschaft beim Tusculanum erscheint Plinius nicht als ein Blick auf die zahlreichen Ländereien mit ihrer landwirtschaftlichen Produktion, sondern als Blick auf ein in außergewöhnlicher Schönheit gemaltes Landschaftsbild.

Die in den gerahmten Blicken und den innenräumlichen Perspektiven offensichtliche Dialektik von »Sehen und gesehen werden« ist für Plinius eines der Hauptthemen der Villen-Briefe und gilt insbesondere für das Verhältnis von Natur und Architektur. Dabei nehmen in den Beschreibungen die Natur wie auch die Architektur einen aktiv handelnden Part ein, was man nicht nur als stilistisches Mittel der Briefe betrachten darf, sondern durchaus als Interpretation der Architektur, als Beschreibung der Wirkung der beiden Anlagen wörtlich und ernst nehmen muß. Plinius läßt nicht nur seinen fiktiven Besucher, sondern auch die Villen und die Räume selbst »blicken«: Das am Fuße eines Hügels gelegene Tusculanum schaut gleichsam von oben in die Welt (*»Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo«*). Der Speiseraum des Laurentinums gewährt durch seine Flügeltüren und hohen Fenster einerseits den Blick auf das Meer, andererseits blickt der Raum selbst nach hinten zurück auf die Eingangssituation. Ein weiteres Speisezimmer blickt auf einen Garten und auf eine diesen Garten begrenzende Promenade. Die räumliche Zuordnung zweier unterschiedlich großer Säulenhallen im Tusculanum beschreibt Plinius mit den Worten, daß der eine Säulengang alles das sieht, was der größere Säulengang selbst sieht. Eine Wandelhalle im Tusculanum scheint die Weingärten nicht anzublicken, sondern zu berühren, womit das optische Verhältnis von Natur und Architektur in ein virtuell haptisches übergeht.

Die Lenkung des Blickes gilt nicht nur für die Perspektiven und Ausblicke von den Innenräumen in die als Ausschnitte wahrgenommene Natur, sondern Plinius verwendet noch einen weiteren Kunstgriff der römischen Garten- und Landhausgestaltung, indem er zuweilen den Blick in die Landschaft an Fixpunkten bricht, über künstliche Schwellen streifen läßt, um die »nahe Ferne« des eigentlichen Landschaftsprospektes um so plakativer herauszustellen. Im Tusculanum gibt es ein Zimmer mit Blick auf die vorgelagerte Terrasse und die Wiese, doch wird dieser Blick zuvor auf einen Wasserteich mit seinem Plätschern gelenkt, um erst nach dieser optischen und akustischen Unterbrechung in die Ferne zu schweifen. Der Weg des Blickes wird hier inszeniert, um den eigentlichen Ausblick, den Prospekt, zu ästhetisieren.

Die Natur dringt hier als Bild in die Villa ein, besetzt sie und ist zugleich Ordnungsgeber für die Architektur. Es ergeben sich synergetische Effekte zwischen Architektur und Natur wie auch, vermittelt durch die Bepflanzung, zwischen einzelnen kleineren Bauten. So stellt die Wohnung im Westen des Tusculanums einen optischen Bezug zum Hippodrom her. Das Gegenüber von Stibadium und Cubiculum auf dem Gelände des mit Buxbaum und Rosen bepflanzten Hippodroms beschreibt Plinius als ein gegenseitiges Geben und Nehmen: Der Rundbank gegenüber gelegen, gibt ein kleines Lusthaus der Bank das reizvolle Bild zurück, das es von ihr empfängt (*»e regione stibadii adversum cubiculum tantum stibadio reddit ornatus, quantum accipit ab illo«*).

Die in den beiden Briefen von Plinius artikulierte kaiserzeitliche Architektur- und Landschaftsästhetik ist hier deshalb so ausführlich dargelegt worden, weil sie sich mit derjenigen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in gewisser Weise deckt und in den Bauten Schinkels eine augenfällige Entsprechung findet. Dafür,

in green by plane trees planted around a fountain in an adjacent atrium, which enhances the effect of the room. Painted nature and the »natural« nature of the planes are placed on the same level here. »Just as nature goes over into art, so architecture, art goes seamlessly over into nature, as it were.«²⁸ Pliny does not even see the view from the hills over the countryside by the Tusculanum as a view over the many estates with their agricultural production, but as a view of an extraordinarily beautiful landscape painting.

The dialectic of »seeing and being seen«, which is clearly present in the framed views and the interior perspectives, is one of the principal themes of the villa letters for Pliny, and applies particularly to the relationship between nature and architecture. Here both nature and architecture play an active part in the descriptions, which should not simply be seen as a stylistic device in the letters, but as an integral part of the architectural descriptions, to be taken literally and seriously as a description of the effect made by the two sets of buildings. Pliny does not just make his imaginary visitors »look«: the Villa Tusculanum, sited at the foot of a hill, seems to look down on the world from above (»Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo«). The double doors and high windows in the Laurentinum dining room firstly guarantee a view of the sea, and then the room itself looks back to the entrance situation. Another dining room looks over a garden and the walk that forms its border. Pliny describes the relationship of two different-sized colonnades in the Tusculanum by saying that the smaller colonnade sees everything that the larger one sees itself. A lobby in the Tusculanum seems not to be looking at the vineyards, but to be touching them, shifting the visual relationship of nature and architecture into an almost tactile sphere.

The eye is not directed simply in terms of perspectives and views from the interiors into nature seen in separate detailed images: Pliny uses another trick of Roman garden and country house design by sometimes interrupting the view of the landscape at fixed points, making it cross artificial thresholds, to make the »near distance« within the actual landscape all the more striking. There is a room in the Tusculanum with a view of the terrace and meadow in front, but the eye is attracted first of all to a pool with splashing water, only moving out into the distance after this visual and acoustic interruption. The path taken by the eye is staged, to make the actual view, the prospect, an aesthetic experience.

Here nature thrusts into the villa as an image, occupies it and at the same time provides order for the architecture. There is a certain synergy between architecture and nature, and also between individual smaller buildings, mediated by the planting. Thus the living rooms on the west side of the Tusculanum creates a visual link with the hippodrome. Pliny describes the juxtaposition of stibadium and cubiculum on the site of the hippodrome, which is planted with box-trees and roses, as a mutual giving and taking: there is a summer-house placed opposite a round bench, and the little building returns the charming image that it receives from the bench (»e regione stibadii adversum cubiculum tantum stibadio reddit ornatus, quantum accipit ab illo«).

So much space has been devoted to the architectural and landscape aesthetics of the imperial Roman period articulated in Pliny's two letters here because it corresponds to a certain extent with those of the late 18th and early 19th centuries, and finds a striking counterpart in Schinkel's buildings. The reconstructions themselves show that Schinkel analysed the letters very carefully. The designs also show that he recognized Pliny's principles for describing and understanding buildings in terms of the relationship of architecture and nature and in emphasizing views through the complex and into the distance, and considered it to be extremely important, indeed crucial. This also applies to the buildings realized in Charlottenhof and the Große Neugierde in Glienicke, and perhaps also to Schloß Tegel, and even to his beautiful invention of a hall by the sea, created in 1802.²⁹ The same is true of the publication of his designs in the *Sammlung architektonischer Entwürfe* (Collection of architectural designs), which appeared from 1819, as here too a frame is often placed between

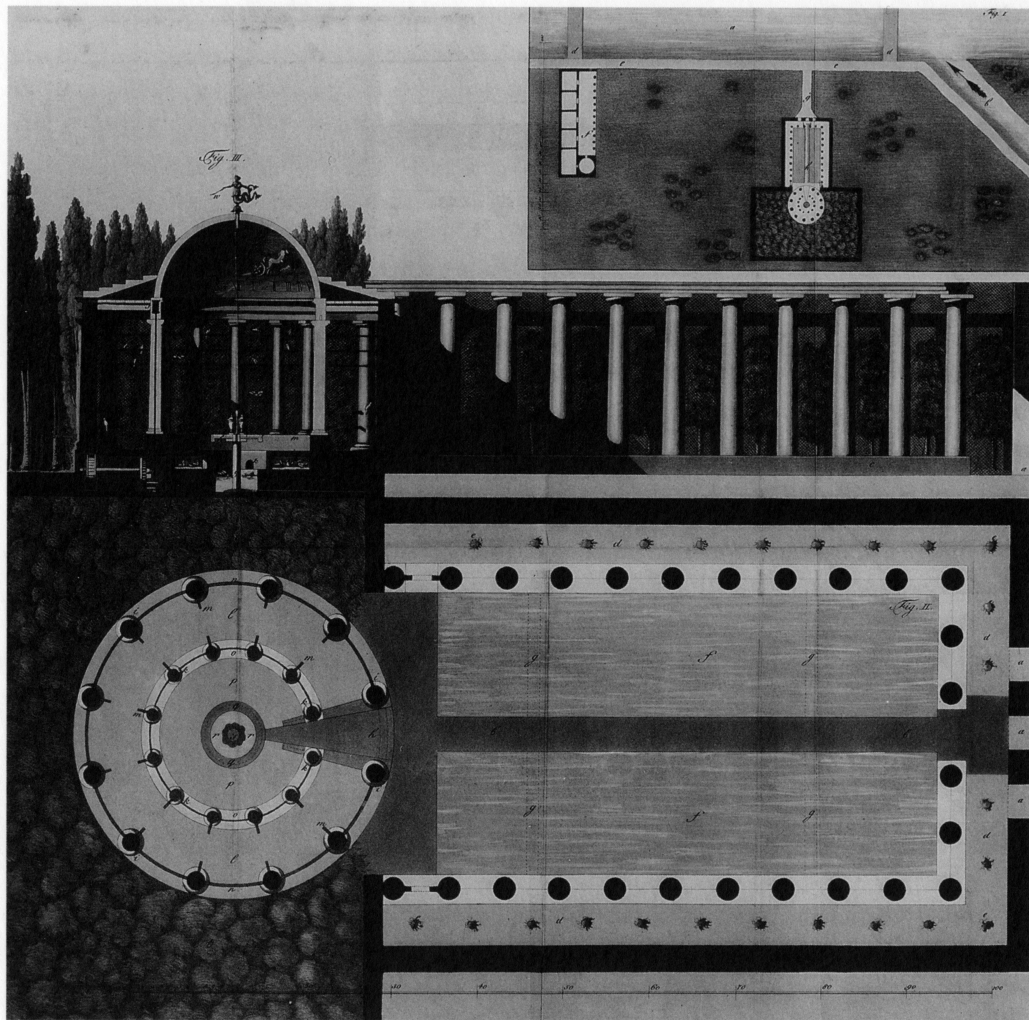
daß Schinkel sich mit den Briefen intensiv auseinandergesetzt hat, dafür sprechen die Rekonstruktionen selbst. Daß er das Prinzip der Baubeschreibung und Bauauffassung von Plinius im Verhältnis von Architektur und Natur und in der Betonung von Durch- und Fernblicken erkannt und für äußerst wichtig und tragend hält, sprechen ebenfalls die Entwürfe, aber auch die in Charlottenhof realisierten Bauten sowie die Große Neugierde in Glienecke und vielleicht auch das Schloß Tegel, wenn nicht sogar schon seine schöne Erfindung einer Halle am Meer, die 1802 entstand.²⁹ Gleiches gilt für die Publikation seiner Entwürfe in der seit 1819 erscheinenden *Sammlung architektonischer Entwürfe*, denn auch hier tritt in vielen Fällen zwischen Betrachter und Außenraum ein Rahmen als »ästhetische Grenze«: »Nur der diesseitige Bereich – bei Schinkel zumeist ein Innenraum – ist frei zugänglich; was jenseits liegt, gewinnt in der reinen Anschauung bildhaften Charakter. Er wird zwangsläufig in Relation zur rahmenden Architektur gesetzt und verwandelt sich damit zum in die Fläche projizierten Prospekt.«³⁰

Es konnte schon mehrfach beobachtet werden, daß für Plinius bei beiden Villenbeschreibungen der landschaftliche Ort von besonderer Bedeutung ist, da die Funktion der Villen abhängt von den jeweiligen lokalen Gegebenheiten. Landschaft und Architektur sollen sich entsprechen, sind aufeinander abgestimmt, wobei die Landschaft die Themen vorgibt, denen die Architektur folgen muß. In den Briefen wird dieser Zusammenhang für die Ausblicke und räumlichen Zusammenhänge der Räume und Anlagen beschrieben. Schinkel geht jedoch darüber hinaus, indem er auch die idealisierten Landschaften am Meer und in den Bergen auf die Architektur Bezug nehmen läßt. In den beiden Perspektiven ist die Natur seiner Architekturkomposition adäquat gestaltet, ohne aber das Typische der jeweiligen Landschaft, die er von seinen Italienreisen her kannte, zu vergewaltigen. Die Kontur der Landschaft, die den Hintergrund der beiden Villen abgibt, folgt der Kontur der Bauten, indem sich die Hochpunkte von Landschaft und Architektur entsprechen, die Natur gleichsam eine Überhöhung der Architektur und diese eine angemessene Antwort auf die Formen der Natur ist. Das in eigener Anschauung Gesehene verbindet Schinkel überzeugend mit den plastischen Naturbeschreibungen von Plinius. Aus leicht erhöhter Position zeigt er in seiner Ansicht das Tusculanum von der Ebene aus in Richtung Südosten, so daß er das amphitheatralische Panorama um die Villa als Naturschauspiel darstellen kann, in dem die Villa selbst als ein der Natur gleichberechtigter Partner erscheint. Beim Laurentinum beschreibt Plinius den interessanten Weg, von Rom her kommend durch Felder, Wälder und Weiden, bevor er mit der Schilderung der Villa beginnt. Schinkel hat bei seiner Rekonstruktion, wie Krubsacius zuvor, den Blick vom Meer aus gewählt, zu dem sich die Schauseite der Villa wendet. In der Darstellung der Landschaft folgt er den Worten von Plinius: In lieblicher Abwechslung schmücken Landhäuser die Küstenlandschaft, manche stehen einzeln, andere so zusammenhängend, daß sie wie viele Städte aussehen.

Besonders im Vergleich mit der Rekonstruktion von Alois Hirt wird die einfühlsame Qualität von Schinkels Rekonstruktion deutlich. Mehrfach hatte sich Hirt mit der Rekonstruktion von nur literarisch überlieferten Gebäuden beschäftigt: so mit dem Salomonischen Tempel, dem bei Vitruv beschriebenen toskanischen Tempel und Vitruvs Basilika und schließlich mit dem Vogelhaus des Varro (Varro III 5, 9–17).³¹ Hirt hat seine Rekonstruktion des Vogelhauses, das Teil einer großen Villenanlage bei Casium war, vom Berliner Architekten und Konkurrenten Schinkels Heinrich Gentz zeichnen lassen. Bestehend aus dem eigentlichen Vogelhaus und einer rückwärtigen Tholos, spiegelt diese Anlage den Tafelluxus und die Freude an Naturszenierung in den spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen römischen Villen. Zwar war die Vogelzucht ein äußerst lukratives Geschäft, aber Varros Anlage ist vor allem auf die Unterhaltung der Gäste, die sich im Tholos zum Essen niederlegen konnten, ausgerichtet. Um einen drehbaren Tisch in der Mitte des Tholos konnten sich die Gäste zum Essen versammeln, dabei die Vögel hinter den raumhohen Zäunen beobachten und sich an deren Gesang erfreuen. Zugleich waren Hähne für fließendes warmes und kaltes Wasser vorhanden, und als weitere technische

14. Heinrich Gentz und Alois Hirt, Rekonstruktion des Vogelhauses des Varro, 1799. Grundrisse und Schnitt. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

14. Heinrich Gentz und Alois Hirt, reconstruction of the aviary of Varro, 1799. Plans and section. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)



interior and exterior as an »aesthetic boundary«: »Only the area on this side – usually an interior in Schinkel's case – is freely accessible; what is on the other side acquires the character of an image in pure contemplation. It is inevitably related to the framing architecture and thus transformed into a prospect projected into the two-dimensional space.«³⁰

We have already observed on several occasions that the location within the landscape is particularly important for Pliny as he describes the two villas, as the villas' function depends on local characteristics in each case. Landscape and architecture should correspond, are consistent with each other, with the landscape laying down the conditions that the architecture has to follow. This connection is described in the letters in terms of the views and spatial links within the rooms and sets of buildings. But Schinkel goes further than this by relating the idealized seaside and mountain landscapes to the architecture. In both perspectives nature is presented in a way that is appropriate to its architectural composition, but without violating the typical features of the Italian landscape, which he knew from his Italian journeys. The line of the landscape that forms the background to both the villas follows the outline of the buildings, in that the high points of landscape and architecture correspond; nature is a kind of heightened architecture, and architecture is an appropriate response to the forms of nature. Schinkel convincingly combines what he had seen with his own eyes with Pliny's lifelike descriptions of nature. His view shows the Tusculanum from the plain looking southeast, from a slightly raised position, so that he can present the panoramic amphitheatre around the villa as a natural drama, in which the villa appears as nature's partner, enjoying equal rights. In the case of the Laurentinum, Pliny describes the interesting route on arriving from Rome, through fields, woods and pasture, before he starts to describe the villa. Like Krubsacius before him, Pliny chose a view from the sea, to which the villa turns its show side. He follows

Spielerei waren unter der Decke eine Wetterfahne und eine astronomische Uhr angebracht, die über einen komplizierten Mechanismus betrieben wurde.

Die ebenso präzise wie ästhetisch ansprechende Rekonstruktionszeichnung von Gentz setzte dabei einen hohen Maßstab, den Schinkel bei den Villen von Plinius einhalten mußte. Hirt hat bei seinen Rekonstruktionen der Villen nicht wieder Heinrich Gentz hinzugezogen. Sie fallen in der Darstellung sehr nüchtern aus und sind in der perspektivischen Darstellung eindeutig an den Vorgaben der architekturtheoretischen Werke des Pariser Lehrers an der École Polytechnique, Jean-Nicolas-Louis Durand, orientiert. Wie alle seine Vorgänger kann sich auch Hirt nicht von der Vorstellung lösen, daß die Villen symmetrisch angelegt gewesen sein müssen. Zwar ist eine Symmetrie aus der Beschreibung nicht zu entnehmen, aber die Vorstellung, daß gute Architektur immer auf den Regeln der Axialsymmetrie beruhen müsse, war tief in den Köpfen der Architekten und Historiker verankert. Lediglich der Kryptoportikus des Laurentinums, der zu Plinius' Privaträumen führt, ist auch bei Hirt als Annex zum Hauptgebäude, das selbstverständlich symmetrisch angelegt ist, aus der Symmetrie der ganzen Anlage herausgeschoben. Selbst noch bei Schinkels Ansicht des Tusculanums (Tf. 1), die er von Nordosten gesehen darstellt, um die landschaftliche Eingebundenheit zu zeigen, ist durch die Schrägansicht und durch das Setzen von hohen Platanen der auf das Hippodrom schauende westliche Bereich auch deshalb verdeckt gezeigt, damit sich der Betrachter den westlichen Teil symmetrisch zum östlichen Teil mit den Bädern vorstellen kann. Aber während Hirt sich zuweilen krampfhaft bemüht, den Villen von Plinius Symmetrie aufzuzwingen, indem er die Größe der Räume variiert und gleichsam als Füllmaterial die von Plinius nicht erwähnten Zimmer für die Dienerschaft in großer Anzahl einfügt, geht Schinkel andere Wege. Auch er benötigt Füllräume für die Dienerschaft, um zu sinnvollen Grundrissen zu kommen, doch steht die gesamte Anlage nicht mehr unter dem Diktat der Symmetrie. Vielmehr sind für Schinkel die von Plinius so eindringlich beschriebenen Ausblicke wichtig und ein leitendes Maß für seine Rekonstruktion.

Ohne hier alle Räume der Plinius-Briefe durchzugehen, soll an einigen markanten Beispielen das Prinzip der Schinkelschen Rekonstruktion dargestellt und mit den von Hirt vorgeschlagenen Lösungen verglichen werden. Hirt betont, »mit welcher Umsicht auf Bequemlichkeit, Symmetrie und mannigfaltig schöne Aussichten das Ganze angelegt war«, und sieht hier das Vorurteil widerlegt, »daß die Alten für schöne Natur weniger empfänglich gewesen wären, als die Neuern«. Schinkel wird ihm in dieser Charakterisierung ohne Widerspruch gefolgt sein, und doch sind bei der Rekonstruktionen grundverschieden. Am Beispiel der Badeanlagen des Tusculanums (Tf. 1, O', R, S, T) ist dies augenfällig:³² Plinius beschreibt den Weg von einem großen Raum, der dem Speisesaal auf der gegenüberliegenden Seite eines Säulengangs antwortet, über die Heizstube zum Auskleidezimmer. Auf diesem Weg und aus dem Zimmer heraus, so Plinius, kann ein Teich gesehen werden, der sein Wasser von einem aus der Höhe stürzenden Bach erhält. Es folgen im Inneren die verschiedenen temperierten und verschieden großen Schwimmbecken. Das größte Becken befindet sich außerhalb, ist sehr lau erwärmt und hat neben sich ein kleines Kaltbad. Besondere Bedeutung hat der warme Badesaal: Er springt vor, und zwei seiner drei Wannen liegen in der Sonne, während die dritte im Schatten, aber nicht weniger gut beleuchtet angelegt ist. Mit zum Badebereich muß noch das Sphaeristerium, ein Spielplatz für Ballspiele (U), gerechnet werden, das sich unterhalb des Auskleidezimmers befindet.

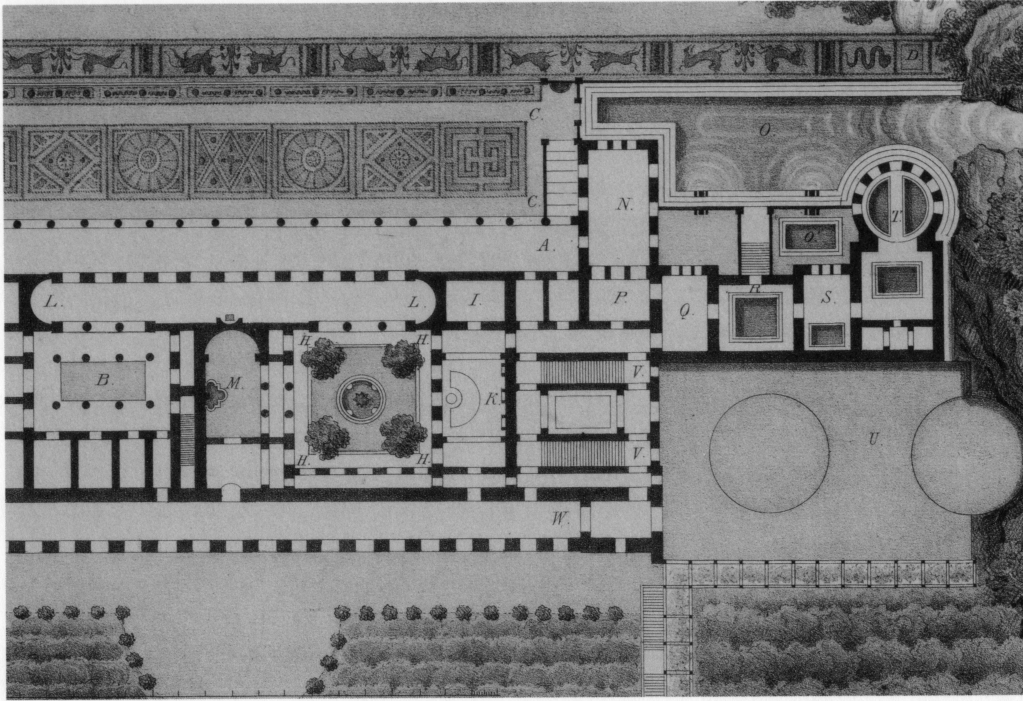
Hirt hat diese Raumfolge in seiner Rekonstruktion im nordwestlichen Flügel so untergebracht, daß die Räume von West nach Nord hintereinander in einer Folge zu liegen kommen und lediglich das Warmbad mit den drei Becken aus der Flucht heraustritt. Diese Asymmetrie mußte Hirt deshalb zugestehen, um dem Raum die notwendige Sonneneinstrahlung zu geben. Um dennoch wieder die Symmetrie herzustellen, legt Hirt das Sphaeristerium an die Flucht des Flügels und stellt das große Schwimmbecken mit dem kleinen Kaltbad frei vor den Seitenflügel der Villa.

Pliny's words when describing the landscape: country houses adorn the coastal landscape charmingly, one after the other, many stand alone, and others linked together in such a way that they look like many towns.

The sensitive nature of Schinkel's reconstructions is particularly clear in comparison with Alois Hirt's work. Hirt reconstructed buildings that are described only in literature on several occasions: Solomon's Temple, the Tuscan temple described by Vitruvius and Vitruvius's basilica, and finally Varro's aviary (Varro III 5, 9–17).³¹ Hirt had his reconstruction of the aviary, which was part of a large villa complex near Casium, drawn by Heinrich Gentz, a Berlin architect and rival of Schinkel. The complex consists of the actual aviary and a rear tholos, and reflects the gastronomic luxury and delight in staging nature of late republican and early imperial Roman villas. It is true that breeding birds was an extremely lucrative business, but Varro's buildings were directed above all at entertaining guests, who could lie down to eat in the tholos. Guests could assemble around a revolving table in the middle of the tholos, watching the birds behind room-high fencing and enjoying their song. Taps for running hot and cold water were also available, and a weathercock and an astronomical clock driven by a complicated mechanism were installed under the ceiling, as another amusing technical game.

Gentz's reconstruction drawing was as precise as it was appealing, and set a high standard that Schinkel had to match with the Pliny villas. Hirt did not call upon Heinrich Gentz' services again for the reconstructions of the villas. They turned out to be very austere in their presentation, and in terms of perspective very definitely followed architectural and theoretical guidelines by Jean-Nicolas-Louis Durand, a Parisian teacher at the École Polytechnique. Like all his predecessors, Hirt is unable to shake off the idea that the villas had to be arranged symmetrically on their axis. There is certainly no sense of symmetry in the description, but the idea that good architecture must always be based on the rules of axial symmetry was deeply rooted in the minds of architects and historians. In Hirt's case as well, only the cryptoporticus of the Laurentinum, which leads to Pliny's private apartments, is out of symmetry with the complex as a whole, as an annexe to the main building, which is of course arranged symmetrically. Even in Schinkel's view of the Tusculanum (pl. 1), which he shows from the northeast, to demonstrate how it fits in with the landscape, the western section, which overlooks the hippodrome, is presented partially covered, because of the diagonal view and the tall plane trees, so that the viewer can imagine the western section as symmetrical to the eastern section and the baths. But while Hirt sometimes tries desperately to impose symmetry on Pliny's villas by varying the size of the rooms and by adding large numbers of servants' rooms, which are not mentioned by Pliny, almost as filling material, Schinkel's approach is different. He too needs filler rooms for the servants, in order to arrive at meaningful floor plans, but the complex as a whole no longer responds to the dictates of symmetry: the views of the outside world, so impressively described by Pliny, are important to Schinkel, and carry great weight in his reconstruction.

Without going through all the rooms in the Pliny letters here, I intend to present some striking examples of Schinkel's reconstruction principle and compare them with the solutions proposed by Hirt. Hirt stresses the way in which »the whole complex was laid out with such a care for convenience, symmetry and many a beautiful view«, and sees this as refuting the prejudice »that the ancients were less sensitive to the beauties of nature than the people of today«. Schinkel will have followed these insights without demur, and yet the two reconstructions are utterly different. The example of the Tusculanum bathing facilities (pl. 1, O', R, S, T) is a striking one:³² Pliny describes the route from a large room, which responds to the dining room on the opposite side of a colonnade, via the heating chamber to the changing room. Pliny tells us that on this route, and from the room, it is possible to see a pool fed by a stream cascading down from above. This is followed inside by the swimming pools, of different sizes, and at appropriate temperatures. The largest pool is outside, is very slightly heated, and has a small cold pool beside it. The warm bath-chamber is particularly



15. W. Loeillot nach Karl Friedrich Schinkel, Tusculanum des Plinius. Grundriß (Ausschnitt).

15. W. Loeillot after Karl Friedrich Schinkel, Tusculanum of Pliny. Plan (detail).

Schinkel folgt der Hirtschen Rekonstruktion in der Anlage des Säulengangs (A) und den sich gegenüberliegenden Räumen des Speisesaals (G) und des großen Zimmers (N). Der von dem Sturzbach gespeiste Teich (O), der vom Zimmer N zu sehen ist, wird bei Schinkel zum außen liegenden lauen Schwimmbad, dem das kleine Kaltbad (O') im Inneren zugeordnet ist. Um der Beschreibung des Warmbads mit den drei Becken gerecht zu werden, erfindet Schinkel einen kreisrunden Raum (T), der entlang dem Sonnenlauf durchfenstert ist und zwei segmentbogenförmige Becken aufnimmt, während sich das dritte Becken in einem angelagerten quadratischen Raum befindet und nur indirekt beleuchtet wird. Schinkel gelingt hier eine spannungsreiche Raumfolge, die sowohl funktional in der Abfolge der Bäder (R, S, T) begründet ist als auch der Beschreibung entspricht. Lediglich die Einbindung des Spielplatzes (U) ist nicht überzeugend gelöst, da er nur auf Umwegen erreicht werden kann.

Der wesentliche Unterschied gegenüber Hirt liegt darin, daß Schinkel die landschaftlichen Ausblicke nicht nur in die Rekonstruktion mit einbezieht, sondern sie auch darstellt und zum Hauptthema der ganzen Rekonstruktion macht. Für das große Zimmer (N) ist nicht nur das Gegenüber zum Speisezimmer (G) wichtig, sondern ebenfalls der Blick auf den Buxbaum-Garten (C) und der Blick über den Teich (O) hinaus auf die Wiese (E). Auch bei der Gruppierung der anderen Räume ist es Schinkel immer wichtig, die vielfältigen Blickbeziehungen für die Art, die Größe und die Disposition der Räume zu berücksichtigen. So ergibt sich die Gestalt des langgestreckten Säulengangs (L) daraus, daß er einerseits Aussicht auf das Atrium nach alter italienischer Art (B) hat, andererseits auch alles das sieht, »was der große Säulengang (A) selbst sieht.«

Die dichte Gruppierung der Räume H, I, K, M ergibt sich aus Symmetriegründen, aus der Einbindung zwischen die Portiken A und W und daraus, daß Plinius diese Räume in einem Zusammenhang beschreibt, ohne auf die Wege, die zwischen den Räumen liegen könnten, hinzuweisen. Plinius beschreibt eben nur die Räume, die für seinen Adressaten interessant sind, und es ist für alle Rekonstruktionsversuche die große Schwierigkeit, aus dieser bloßen Aufzählung von Räumen eine sinnvolle, funktionale und ästhetische Abfolge von Räumen zu schaffen. Ausgangspunkt für Schinkel ist ein von vier Platanen beschatteter Hof (H) mit einem marmornen Springbrunnen in der Mitte, der nach Norden eine Verbindung zum Säulengang L hat und um den eine Wohnung angelegt ist. Von dieser Wohnung erwähnt Plinius ein ruhiges Schlafzimmer (I), das Schinkel ohne Fenster beläßt, und einen Speiseraum (K),

important: it protrudes, and two of its three tubs are in the sun, while the third is in the shade, but no less well lit. The sphaeristerium, a court for ball games (U) underneath the changing room, has also to be counted as part of the bathing area.

In his reconstruction, Hirt placed this sequence of rooms in the northwest wing in such a way that the rooms run one behind the other from west to north, with only the warm baths with three pools set apart from this run. Hirt had to admit this lack of symmetry so that this room could be exposed to sunlight as described. But then to restore symmetry, Hirt places the sphaeristerium by the run of the wing and locates the large swimming-pool with its small cold pool as a free-standing structure in front of the side wings of the villa.

Schinkel follows Hirt's reconstruction in the positioning of the colonnade (A) and the dining rooms opposite it (G) and of the large room (N). The pool fed by the torrent (O), which can be seen from the room N, becomes the exterior temperate pool in Schinkel's version, with the small cold pool (O') in the interior relating to it. In order to do justice to the description of the warm baths with three pools, Schinkel invents a circular room (T), which has windows running along the path of the sun and accommodates two segment-shaped pools, while the third pool is in an additional square room, and is lit only indirectly. Here Schinkel successfully creates an exciting series of rooms, which is both justified functionally in terms of the sequence of baths (R, S, T), and also fits in with the description. The only unconvincing solution is the placing of the playground (U), as a detour is needed to reach it.

The principal difference *vis-à-vis* Hirt is that Schinkel does not just include the landscape views in the reconstruction, he also represents them and makes them the principal theme of the reconstruction as a whole. Take the large room (N): here it is not just its being placed opposite the dining room (G) that is important, but also the view of the box-tree garden (C) and the view over the pool (O) and out into the meadow (E). Schinkel also finds it important, when he is grouping the other rooms, to consider the large number of visual links when deciding on the nature, size and disposition of the rooms. Thus the shape of the long colonnade (L) emerges from the fact that it looks out on to the atrium in the old Italian way (B), and also from the fact that it sees everything »that the large colonnade (A) itself sees«.

Rooms H, I, K, M are grouped tightly for reasons of symmetry, through the inclusion of porticoes A and W, and because Pliny describes these rooms in a single context, without indicating how to get from one to another. In other words, Pliny describes only the rooms that are of interest to the recipients of his letters, and the great problem for all reconstructors is to make this mere list of rooms into a meaningful, functional and aesthetic sequence. The starting-point for Schinkel is a courtyard (H) shaded by four plane trees with a marble fountain in the middle, connected to the colonnade L on the north side, and with living rooms arranged around it. Of these rooms Pliny mentions a quiet bedroom (I), which Schinkel leaves without windows, and a dining room (K), which he opens up to the courtyard via an archway. According to Pliny, room M is also linked with colonnade L, and is at the same time »shaded by ... the neighbouring plane tree«. As this room has a marble parapet and naturalistic paintings, and is the only one whose walls Pliny describes, Schinkel felt that it should be seen as important, so he placed it in the middle of the villa. He was then able to relate this room's shade from plane trees to the plane trees in the courtyard, and to link the two rooms with a double set of columns.³³

Both Hirt and Schinkel decided that the villa must have two storeys because stairs are mentioned so frequently. These stairs lead to accommodation on the upper floors, which for their part again provide views over the various landscapes (pl. 3, X², X³), into the court with plane trees (X¹) and over the hippodrome (Y, Z). The apartments protrude asymmetrically from the main building as a section in their own right, as a counterpart to the group of rooms for bathing on the east side. So here the arrangement of the rooms is determined by the various views, and this applies to an even greater extent to the arrangement of the dining room (A'), the hall (W) and the cryptoporticus underneath it (pl. 2, W').³⁴ Pliny's description is based on the views

den er durch eine Arkade zum Hof öffnet. Das Zimmer M steht laut Plinius ebenfalls im Zusammenhang mit dem Säulengang L und ist zugleich »grünlich von dem zunächst stehenden Platanus beschattet«. Da dieses Zimmer mit einer Marmorbrüstung und naturalistischen Malereien ausgestattet und überhaupt das einzige ist, dessen Wände Plinius beschreibt, lag es für Schinkel nahe, es als wichtig zu betrachten und in der Mitte der Villa zu plazieren. So konnte er dann auch die Beschattung dieses Raumes durch Platanen auf die Platanen des Hofes beziehen und beide Räume durch eine doppelte Säulenstellung miteinander verbinden.⁵³

Die Zweigeschossigkeit der Villa ergibt sich sowohl für Hirt als auch für Schinkel aus der mehrfachen Erwähnung von Treppen. Diese Treppen führen zu Wohnungen im Obergeschoß, die ihrerseits wieder Blicke in die verschiedenen Landschaften (Tf. 3, X², X⁵), in den Platanenhof (X¹) und auf das Hippodrom (Y, Z) gewähren. Die Wohnungen treten asymmetrisch als eigener Trakt aus dem Hauptbau heraus und bilden das Pendant zur Raumgruppe der Bäder auf der Ostseite. Ist also auch hier die Anlage der Räume von den verschiedenen Ausblicken bestimmt, so trifft dies in noch stärkerem Maße für die Anordnung des Speisesaals (A'), der Halle (W) und des sich unter ihr befindenden Kryptoportikus (Tf. 2, W') zu.⁵⁴ Plinius' Beschreibung geht von den Ausblicken und den Natureinflüssen auf die Räume aus, was die Rekonstruktion aber nicht erleichtert, da er hier einen neuen Abschnitt seines Briefes beginnt und den vorigen mit den Worten abschließt, daß er bislang nur die Ansicht von vorn beschrieben habe (»Haec facies, hic usus a fronte«). Dies muß um so mehr verwirren, als Plinius danach auf Bauten und Räume »an der Seite« eingeht.

Da Schinkel trotz der Freiheiten, die er sich gegenüber der Hirtschen Rekonstruktion nimmt, noch einem symmetrischen Schema verhaftet ist, mußte er bei enger Anlehnung an den Text von Plinius eine besondere Lösung suchen. Er fand sie darin, daß er – entfernt vergleichbar der Rekonstruktion von Marquez – die Villa nicht auf ein ebenes Gelände stellt, sondern der amphitheatralischen Situation entsprechend ein nach Süden ansteigendes Gelände annimmt. In diese Situation ist die Villa so eingebettet, daß das Bodenniveau der Südseite auf das Erdgeschoßniveau abgegraben ist, so daß sich hier die amphitheatralische Gesamtsituation nochmals im Kleinen wiederholt. Im Freien ist dieses Niveau durch lange Freitreppen erschlossen, die die Seitenfluchten des Hauptgebäudes in die Landschaft fortsetzen und oben in luftigen, von Wein berankten Lauben weitergeführt werden. Allerdings zeigt Schinkel weder in der Perspektive noch in Grundriß und Schnitt, wie er sich den südlichen Abschluß dieser Situation vorstellte. In dem nach Osten gerichteten Schnitt (Tf. 3) werden diese Hanglage und der stufenweise Aufbau der Villa von Norden nach Süden deutlich. Über der Substruktion geht der Schnitt durch den bemalten Raum (Tf. 2, M) im Untergeschoß, der in seinem Hintergrund durch eine Säulenstellung den Blick auf den Platanenhof freigibt. Nach Norden schließen sich die beiden hintereinander gelagerten Hallen (Tf. 2, A, L) an, bevor Freitreppen zum Parterre mit dem Buchsbaumgarten und zur Wiese (E) mit dem überdeckten Gang aus Heckenwerk (F) weiterführen. Im Obergeschoß und nach Süden geht der Schnitt durch die Halle im Norden (C'), dann durch den Speisesaal (A') und eine weitere Sommerhalle (Tf. 3, W).

Wie beim bemalten Raum (Tf. 2, M) hat sich Schinkel beim Speisesaal (Tf. 3, A') nicht deshalb zu einer Rekonstruktion in besonderen Formen (Tonnengewölbe, Apsis mit Kuppelkalotte, Figurennischen) entschlossen, weil Plinius diese Räume als aufwendig und prachtvoll beschrieben hat oder sie eine zentrale Funktion im Gefüge der Villa einnehmen. Vielmehr leiteten ihn beim bemalten Raum seine mittige Stellung zwischen dem Platanenhof und dem altitalienischen Atrium und beim Speisesaal und der Halle die verschiedenen Ausblicke auf die Weinberge, und stärker noch die Art, wie Plinius diese Ausblicke beschreibt. Den Speisesaal durchströmt der Wind aus den apenninischen Tälern, die Fenster geben für die auf der im Halbrund geführten Liegebank Speisenden den Blick auf die Weinberge frei, und durch die Tür hat man ebenfalls einen durch die Halle geleiteten und somit doppelt gerahmten Blick auf die Reben. Noch eindringlicher ist das Bild von der Halle aus: Man kann die

from the rooms and nature's influence on them, but this does not make the reconstruction any easier, as he starts a new section here and concludes the previous one simply by saying that so far he had only described the view from the front (»Haec facies, hic usus a fronte«). This is made all the more confusing as Pliny then goes into buildings and rooms »on the side«.

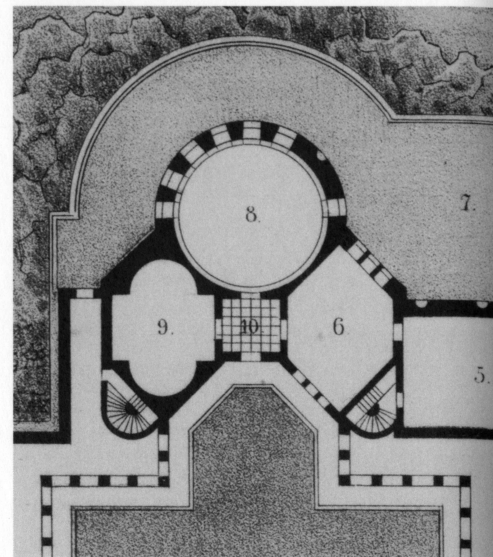
Despite the liberties that he allows himself *vis-à-vis* Hirt's reconstruction, he is still trapped in a symmetrical scheme, and so he had to find a special solution based on a close reading of Pliny's text. He found this – in a way that is distantly comparable with Marquez's reconstruction – by not placing the villa on a level site, but allowing the site to slope upwards to the south, appropriately to the situation in an amphitheatre. The villa is set in this situation in such a way that ground level on the south side is excavated to the level of the ground floor, so that the greater amphitheatre is repeated here on a small scale. Outside the villa, access to this level is by long flights of outdoor steps that continue the side lines of the building into the countryside and are continued above by airy vine-clad arbours. However, Schinkel did not show how he imagined the southern conclusion of this situation, either in the perspective view or the floor plan and section. This sloping situation and the stepped structure of the villa from north to south is clear in the east-facing section (pl. 3). Above the substructure, the section runs through the painted room (pl. 2, M) on the ground floor, which opens up a view of the courtyard with plane trees in the background. The two halls arranged one behind the other (pl. 2, A, L), are adjacent on the north side, and then outdoors steps lead on to the ground floor with the box-tree garden and to the meadow (E), with a passage roofed with hedging (F). On the upper floor and towards the south the section runs through the hall in the north (C'), then through the dining room (A') and another summer gallery (pl. 3, W).

As in the case of the painted room (pl. 2, M), Schinkel did not decide on reconstruction using particular forms (barrel vault, apse with calotte, statue niches) for the dining room (pl. 3, A') because Pliny described these rooms as lavish and magnificent or because they play a central part in the structure of the villa. In the case of the painted room, he was motivated much more by its central position between the plane tree courtyard and the old-Italian atrium, and in the case of the dining room and the hall by the various views of the vineyards, and even more strongly by the way in which Pliny describes these views. The wind from the Apennine valleys flows through the dining room, the windows give diners on the semicircular couch a view of the vineyards, and through the door there is also a view of the vines, this time through the hall, and thus doubly framed. The image seen from the hall is even more striking: you can not only see the vineyards, you feel you could touch them. Schinkel is able to depict this very motif because of the height variation on the south side: the vineyards seem to be so near to the viewer because he is on the same level as them. The vines are tangibly close, and yet some distance away. Schinkel must have been particularly attracted by motifs of this kind when devising his reconstructions. The excavation on the south side also enables him to construct a lower gallery (pl. 2, W') according to the text: this *cryptoporticus* is described as a cellar-like building that remains perfectly cool even in summer, as it is entirely unventilated. Schinkel separates this gallery, which has access to the rooms in the villa at only a few points, from the vineyard with a set of tightly placed, plain piers. He retains this tight arrangement for the arches on the upper floor, but lends them extra dignity by placing half-columns in front of them, which further clarifies the *cryptoporticus*'s character as a subordinate room, a cellar.

Schinkel's enthusiasm for conveying Pliny's idea of his villas is diametrically opposed to Hirt's modest efforts to position all the rooms logically in the building as a whole. This applies particularly to the *Laurentinum*. The basic disposition of the villa is described less ambiguously, and there is also precise information about the sequence of the main rooms and about floor levels in the villa as a whole, which means that all the reconstructions of this villa are the same as far as the arrangement of the rooms is concerned. At first glance, Schinkel's *Laurentinum* looks like a

Weinberge nicht nur sehen, sondern man glaubt, sie berühren zu können. Durch den Geländesprung im Süden gelingt es Schinkel, genau dieses Motiv darzustellen: Die Weinberge scheinen dem Herausblickenden deshalb so nah zu sein, weil er sich mit ihnen auf einer Ebene befindet. Die Weinreben sind greifbar nahe und doch weit entfernt. Es sind solche Motive, die Schinkel bei seiner Rekonstruktion besonders gereizt haben müssen. Zudem gelingt es ihm, durch die Abgrabung im Süden eine untere Halle (Tf. 2, W') dem Text gemäß zu rekonstruieren: Dieser Kryptoportikus sei ein kellerartiges Gewölbe, das selbst im Sommer eisig kühl bleibe, da es von jeder Belüftung ausgeschlossen ist. Schinkel schottet diese Halle, die an nur wenigen Stellen Durchgänge zu den Räumen der Villa besitzt, mit einer engen, schlichten Pfeilerstellung gegen den Weinberg ab. Im Obergeschoß behält er die enge Arkadenstellung bei, nobilitiert sie jedoch durch vorgelegte Halbsäulen, wodurch der Charakter des Kryptoportikus als untergeordneter Raum, als Keller, noch deutlicher wird.

Hirts nüchternem Bemühen, allen Räumen eine logische Position im Gesamtbau zuzuordnen, steht Schinkels Begeisterung, in seinem Entwurf Plinius' Idee dieser Villen zu vermitteln, diametral gegenüber. Dies trifft besonders auf das Laurentinum zu. Die Gesamtdisposition der Villa ist eindeutiger geschildert, und es gibt auch für die Abfolge der Haupträume und die Geschossigkeit der ganzen Anlage präzise Angaben, so daß sich alle Rekonstruktionen dieser Villa in der Gesamtdisposition gleichen. Schinkels Laurentinum erscheint auf den ersten Blick wie eine Kompilation der Rekonstruktionen von Krubsacius und Hirt. Gegenüber der von Krubsacius ist seine Anlage komprimiert, während sie gegenüber Hirts kompakter Rekonstruktion aufgelockert erscheint. In der Anlage der beiden dreigeschossigen Türme (Tf. 5, Nr. 24, 25) und dem zwischen diesen und Plinius' privater Wohnung (33–40) vermittelnden Portikus (31) folgt Schinkel dem Archäologen Hirt. Aber während man dessen Rekonstruktion die Mühe ansehen kann, die er bei der Anordnung aller von Plinius erwähnten Räume in einem geschlossenen längsrechteckigen Bau hatte, erlaubt sich Schinkel durch einen offenen Grundriß alle Freiheit. Diese Freiheit nimmt er sich jedoch nur aus dem einen Grund, die Beziehungen der Räume zur Natur, so wie Plinius sie schildert, darzustellen. Dabei löst er sich noch stärker als bei der Rekonstruktion des Tusculanums von jeglichem Schematismus und jeglicher Bindung an eine Symmetrieachse. Daß dies aber nicht deshalb geschah, um der Anlage und besonders der Fassade zum Meer ein vielgliedriges und lebhaftes Aussehen zu verleihen, sondern um den Raumcharakterisierungen des Plinius gerecht zu werden, verdeutlicht ein Vergleich mit der Meerfassade der Rekonstruktion von Krubsacius. Der Dresdner Architekt hatte nämlich diese Fassade mit einzelnen Pavillons so gegliedert, daß links und rechts eines zentralen dreiachsigen tempelartigen Mittelpavillons je zwei im Halbkreis vorspringende eingeschossige und jeweils in der Mitte zwischen diesen dreiachsige, über einer Attika giebelbekrönte Pavillons angeordnet sind, die durch dreiachsige Flügel miteinander verbunden werden. So ergibt sich eine an barocke Fassaden erinnernde Gliederung im Rhythmus a-b-c-b-a-b-d-b-a-b-c-b-a, die dadurch modifiziert ist, daß die Pavillons (a, c, d) eigene Pultdächer besitzen. In Schinkels meerseitiger Fassade können diese Pavillons wiederentdeckt werden, nur mit dem gravierenden Unterschied, daß jeder Pavillon anders gestaltet ist. Es gibt keine Mittensymmetrie mehr, und die ruhige Geschlossenheit der Fassade resultiert aus der Ponderation von aufwendig gestalteten Pavillons zu den Türmen und durch sehr zurückhaltende Motivwiederholungen. Dieser gestalterische Aufwand erklärt sich jedoch nicht aus Schinkels Verlangen nach einer formal interessanten Fassade nach dem Varietas-Prinzip, sondern allein aus Plinius' Brief. Es geht um die Ausblicke und die Berücksichtigung des Sonnenlaufs: Der bis nahe an den Strand vorspringende Speisesaal (4) ist auf drei Seiten mit hohen Fenstertüren versehen, aus denen dem Betrachter das Meer jeweils in einer anderen Gestalt erscheint. Wie sehr Schinkel dem antiken Text folgt und wie sehr er bemüht ist, dem Text durch seine Architektur gerecht zu werden, zeigt sich an der in einem runden Kopfbau mündenden Raumgruppe östlich des Speisesaals (6–10). Das kleine Zimmer (6) habe, so Plinius, ein Fenster, in das die Morgensonne scheint, und ein zweites Fens-



16. Königliches lithographisches Institut zu Berlin nach Karl Friedrich Schinkel, Laurentinum des Plinius. Grundriß (Ausschnitt.)

16. Königliches lithographisches Institut zu Berlin after Karl Friedrich Schinkel, Laurentinum of Pliny. Plan (detail).

compilation from Krubsacius's and Hirt's reconstructions. Compared with Krubsacius's, his version is compressed, then compared with Hirt's compact reconstruction, it seems to have opened up. Schinkel follows the archaeologist Hirt in his placing of the two three-storey towers (pl. 3, nos. 24, 25) and the gallery (31) communicating between these and Pliny's private accommodation (33–40). But in Hirt's case, we can see how difficult he found it to fit all the rooms mentioned by Pliny into a closed rectangular structure, while Schinkel's open floor plan allows him every possible freedom. But he opts for this freedom for one reason only, and that is to show how the rooms relate to nature as described by Pliny. But here, even more strongly than in the Tusculanum reconstruction, he excludes any hint of cynicism or commitment to a symmetrical axis. But comparison with Krubsacius's reconstruction of the façade facing the sea makes it quite clear that this was not done to make the set of buildings and particularly the sea-facing façade look multi-faceted and lively, but to do justice to Pliny's descriptions of the space. In fact the Dresden architect had articulated this façade with individual pavilions like this: two single-storey pavilions, each protruding in a semicircle, are arranged to the right and left of a central, temple-like pavilion with three axes, and between each of the former two are pavilions with three axes topped by gables above an attic storey, and linked by wings with three axes. This produces articulation reminiscent of a Baroque façade in the rhythm a-b-c-b-a-b-d-b-a-b-c-b-a, modified by the fact that the pavilions (a,c,d) have their own shed roofs. These pavilions are also to be found in Schinkel's sea-facing façade, but with the important difference that each pavilion is designed differently. There is no more central symmetry, and the calm unity of the façade is achieved by balancing lavishly designed pavilions against the towers, and by very restrained repetition of motifs. But this creative effort is not based on Schinkel's desire for a formal façade following the principle of *varietas*, but simply on Pliny's letter. It is about views and the passage of the sun: the dining room (4), which protrudes almost to the beach, has high french windows on three sides, from which viewers can see the sea in a different form each time. There is a group of rooms ending in a round structure east of the dining room (6–10) that shows how closely Schinkel follows the ancient text and how concerned he is to do it justice with his architecture. According to Pliny, the little room has a window into which the morning sun shines, and a second window that gets the evening sun. The latter has a view of the sea. Schinkel meets this description by inventing a hexagonal room with a tripartite window on each of the eastern and western diagonal sides. With the exception of small door apertures, the other sides of these rooms are closed, so that the room does indeed have only morning and evening sunshine. A certain symmetry is maintained in this room, but Schinkel goes even further in the library, which is described as a vaulted room. As Pliny writes that the windows in this room benefit from the sun all day, Schinkel designs a circular room, whose six windows, placed closely together, follow the path of the sun from east to west. Schinkel balances the asymmetrical arrangement of windows that this produces with a small statue niche and another window on the northwestern side. For the bedroom (9), which corresponds with the hexagonal room and is not described in any detail by Pliny, Schinkel designs a room ending in semicircular conches, lit only from the door to the linking passage (10), which can be heated, and thus ideally fulfilling the function of a bedroom.

There was no precedent for a group of rooms designed in this way in either ancient or modern architecture. Schinkel follows only Pliny's text, and invents a floor plan explained exclusively by the text, and owes nothing to any convention. He had to take into account that he would not be able to link this group of rooms to the adjacent servants' accommodation satisfactorily. Here two flights of steps form a link with the atrium, which bulges out to the southwest on five sides, in other words another solution that is unconventional, but not aesthetically satisfying. Schinkel also introduced light, air and sun and specific ancient ideas of space into other areas of the Laurentinum in his reconstruction. A room that Pliny called a »moderate sized eating room« (13) is distinguished by four columns placed freely in the corners of the

ter, in das die Abendsonne fällt. Durch das letztere könne man auf das Meer schauen. Schinkel erfindet, um dieser Beschreibung zu genügen, einen sechseckigen Raum, der an den schrägen Seiten im Osten und im Westen durch je ein dreiteiliges Fenster geöffnet ist. Die weiteren Seiten dieses Raumes sind bis auf kleine Türöffnungen geschlossen, so daß die Sonne tatsächlich nur morgens und abends in den Raum fällt. Ist in diesem Raum noch eine gewisse Symmetrie gewahrt, so geht Schinkel in dem als Bibliothek bezeichneten gewölbten Raum (8) einen Schritt weiter. Da es im Text von Plinius heißt, daß alle Fenster dieses Raumes dem Lauf der Sonne folgen, entwirft Schinkel einen runden Raum, dessen in engem Abstand gestellte sechs Fenster von Ost nach West den Weg der Sonne nachbilden. Die dadurch entstehende asymmetrische Anordnung der Fenster gleicht Schinkel am Außenbau durch eine kleine Figurennische und ein weiteres Fenster im Nordwesten aus. Für das Schlafzimmer (9), das mit dem sechseckigen Zimmer korrespondiert und von Plinius nicht weiter charakterisiert wird, entwirft Schinkel einen in halbrunden Konchen endenden Raum, der nur über die Tür zum beheizbaren Zwischengang (10) belichtet wird, also die Funktion eines Schlafzimmers bestens erfüllt.

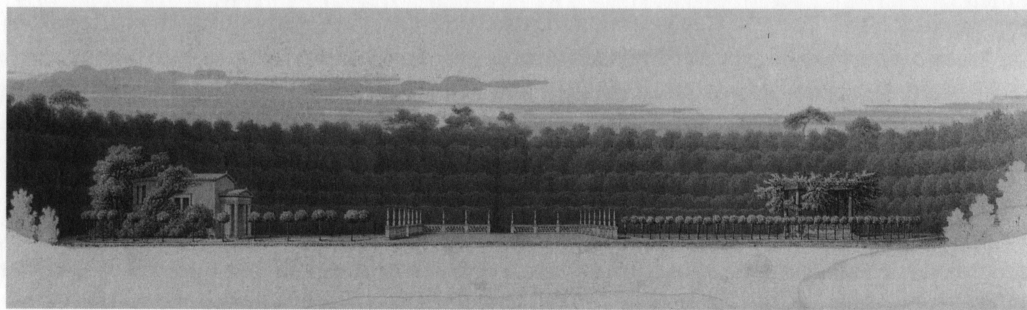
Für eine derart gestaltete Raumgruppe gab es weder in der antiken noch in der modernen Architektur ein Vorbild. Schinkel folgt allein dem Text von Plinius und erfindet einen Grundriß, der sich ausschließlich aus dem Text erklärt und keinen Konventionen verpflichtet ist. Dabei mußte er in Kauf nehmen, daß die Anbindung dieser Raumgruppe an die anschließenden Räumlichkeiten, die für das Personal vorgesehen sind, nur unbefriedigend gelöst werden konnte. Zwei Treppenläufe vermitteln hier zu dem Atrium, das nach Südwesten fünfseitig ausgebaucht ist, also ebenfalls zu einer unkonventionellen, aber ästhetisch nicht überzeugenden Lösung gebracht ist. Auch in anderen Bereichen des Laurentinums hat Schinkel sowohl Licht, Luft und Sonne als auch spezifische antike Raumideen in seine Rekonstruktion eingebracht. Ein von Plinius als »mäßiger Eßsaal« (13) bezeichneter Raum ist durch vier frei in die Raumecken gestellte Säulen ausgezeichnet und kann als Bezug auf die »oecus corinthius« bei Vitruv (VI, 5) verstanden werden. Das Kabinett (Zotheca, 35) des Privatbereichs rekonstruiert Schinkel als ein Polygon von sieben Seiten eines Zehneckes. Er sucht also eine architektonische Entsprechung zu Plinius' Bemerkung, »so viel Fenster, so viel verschiedene Aussichten«. Das Bett und die zwei Armstühle, die hier im Grundriß eingetragen sind, folgen dem Brief von Plinius, indem das Fußende des Bettes gegen das Meer, seine Rückenlehne gegen die Villa und sein Kopfende gegen die Waldungen gerichtet ist.

Mit Ausnahme dieses Raumes und des bemalten Zimmers behandelt Schinkel die Ausstattung der Räume sehr zurückhaltend. Da aber Plinius sich in seinen Briefen mit den erwähnten Ausnahmen nicht über die Ausgestaltung seiner Villen äußert, lag es auch für Schinkel nahe, etwa im Schnitt der toskanischen Villa nur skizzenhaft Motive der Wand- und Deckendekoration anzugeben. Hirt hatte beklagt, daß Plinius' Villen keine »Prachttheile« enthalten, wie sie aus den entsprechenden Kapiteln Vitruvs bekannt waren: »Es ist hiebei weder die Rede von Basiliken, Corinthischen und Aegyptischen Speisesälen, noch von Bibliotheken, Bildersälen und Museen; nicht von Vogelhäusern, und kostbaren Fischteichen. Nur wird hie und da der Gebrauch des Marmors erwähnt.« Hirt breitet hier seine aus Vitruv und anderen antiken Autoren gewonnenen Kenntnisse über die Ausstattung römischer Villen aus und mußte bei seiner Rekonstruktion der Villen recht enttäuscht sein, daß diese doch einem reichen Staatsmann gehörenden Bauten offensichtlich ohne solche Prachträume auskamen.

Hirt entgeht dabei, daß es Plinius' Hauptthema ja nicht war, eine Beschreibung seiner Villen zu geben, sondern daß das Verhältnis der Architektur zur Natur das eigentliche Thema seiner Landhäuser und seiner Briefe ist. Ausschließlich auf die Rekonstruktion der Architektur gerichtet, mußte Hirt dieser Hauptaspekt der Briefe verborgen bleiben. Ja, Hirt bewegt sich noch einen Schritt weiter weg von der Intention von Plinius, indem er die Gartenanlagen nicht in seine Rekonstruktion einbezieht und somit der Architektur ihren Bezug zur freien und zur gestalteten Natur

17. W. Loeillot nach Karl Friedrich Schinkel, Hippodrom hinter dem Schloß Charlottenhof, Potsdam. Aus: *Sammlung architektonischer Entwürfe*, neue Ausgabe, Potsdam 1841–43, 20. Lieferung, T. 119.

17. W. Loeillot after Karl Friedrich Schinkel, hippodrome at the back of Schloß Charlottenhof, Potsdam. From: *Sammlung architektonischer Entwürfe*, new edition, Potsdam 1841–43, 20th instalment, plate 119.



room, and could also be seen as a reference to the »oecus corinthius« in Vitruvius (VI, 5). Schinkel reconstructs the cabinet (Zotheca, 35) in the private area as a polygon of seven sides of a decagon. Thus he is looking for something to correspond architecturally with Pliny's remark »so many different views, seen from so many different windows«. The bed and two armchairs included in the floor plan here follow Pliny's letter in that the foot of the bed faces the sea, the back faces the villa and the head faces the woods.

With the exception of this room and the painted room, Schinkel treats the decoration and furnishings very reticently. But as Pliny says nothing about these matters, with the exceptions mentioned, it made sense for Schinkel to give only sketchy motifs for the wall and ceiling decoration in the Tuscan villa, for example. Hirt had complained that the villas do not have any »magnificent parts« of the kind mentioned in the appropriate chapters of Vitruvius: »Here there is no mention neither of basilicas, Corinthian and Egyptian dining rooms, nor of libraries, picture galleries and museums; not of aviaries and expensive fish-ponds. Only here and there is the use of marble mentioned.« Here Hirt is showing off his knowledge, gained from Vitruvius and other ancient authors, about the furnishing of Roman villas; he must have been very disappointed, when reconstructing the villas, that these buildings, which did after all belong to a rich statesman, obviously managed without such magnificent rooms.

Here Hirt misses the point that Pliny was not principally concerned to describe his villas, but that the actual theme of his country houses and his letters is how architecture relates to nature. As he was exclusively interested in reconstructing the architecture, Hirt must have missed this aspect of the letters. In fact, Hirt moves a step further away from Pliny's intentions by not including the gardens in his reconstruction, thus depriving architecture of its links with designed gardens and the open countryside. Hirt's reason for not taking this relationship into account in his reconstructions lies in his complete rejection of the formal garden as described by Pliny. Planes with ivy winding round their trunks and fruit trees reminiscent of genuine country life might just have found favour with him. But box trees trimmed into all kind of shapes – sometimes like letters of the alphabet, sometimes like animals, sometimes into pyramids, sometimes into steps –, flowerbeds bordered by box-tree hedges, cypresses planted in rows, large and small lawns, little trees kept artificially small, and then all this artificiality placed in the larger forms of the hippodrome, in square or rectangular fields – at the back of his mind, Hirt just could not approve of all this in terms of the ideal landscape garden, and did not feel that it was worth showing. And yet Hirt is enough of an historian to acknowledge the importance of Pliny's garden description for the history of European gardening in his commentary on the letters, even though the outcome is entirely negative. All he will admit as acceptable garden decoration are fountains and other »living water«, large green areas, shady trees and flowery meadows. Hirt does not refuse to applaud the stibadium and the cubiculum cum zotheca on the edge of the Tusculanum hippodrome: »Neat little buildings, covered with plants like the vine, and furnished inside for resting or also for the enjoyment of a simple meal, will always be welcome in any sort of garden.«³⁵

Schinkel was also fascinated by the idea of the stibadium in the hippodrome opposite the cubiculum, and he devoted a separate sheet to this part of the Tuscan villa.

nimmt. Der Grund für Hirt, diesen Bezug nicht in den Rekonstruktionen zu berücksichtigen, liegt in seiner völligen Ablehnung des formalen Gartens, wie ihn Plinius beschreibt. Platanen, deren Stämme mit Efeu umrankt sind, und Obstbäume, die an unverfälschtes Landleben erinnern, mögen vielleicht noch sein Gefallen gefunden haben. Jedoch in tausenderlei Gestalt verschnittene Buchsbaumstauden – einmal in Buchstaben, einmal in Tierfiguren, einmal in Pyramiden, einmal in Treppen –, in Buchsbaumhecken eingefasste Blumenbeete, in Reihen gepflanzte Zypressen, kleine und große Rasenflächen, künstlich niedrig gehaltene Bäumchen und diese Künstlichkeiten wiederum in die geometrischen Großformen des Hippodroms, in quadratische oder rechteckige Felder gestellt, all dies konnte Hirt mit dem Ideal des Landschaftsgartens im Hinterkopf freilich nicht gutheißen und erachtete es als nicht darstellungswürdig. Dennoch ist Hirt Historiker genug, um in seinem Kommentar zu den Briefen die Bedeutung der Gartenbeschreibung von Plinius für die Geschichte der europäischen Gartenkunst zu würdigen, wenn auch mit einem überwiegend negativen Ergebnis. Lediglich Springbrunnen und anderes »lebendiges Wasser«, große grüne Partien, schattenreiche Bäume und blumige Wiesen mag er als Zierde eines Garten zulassen. Auch dem Stibadium und dem Cubiculum cum Zotheca am Rande des Hippodroms des Tusculanums möchte Hirt seinen Beifall nicht versagen: »Kleine nette Baue, mit Pflanzen, wie die Rebe ist, überwachsen und im Inneren zum Ausrufen, oder auch für den Genuß eines kleinen Mahles eingerichtet, werden immer bei jeder Gartenanlage willkommen seyn.«⁵⁵

Auch Schinkel faszinierte die Idee des Stibadiums im Hippodrom gegenüber dem Cubiculum, und er hat diesem Teil der toskanischen Villa ein eigenes Blatt gewidmet. Wie die Vorzeichnungen im Nachlaß zeigen, hat er lange um die Form des Stibadiums gerungen, bevor er die im Druck vorliegende Form fand (Tf. 4).⁵⁶ Dabei entfernt er sich von der Beschreibung von Plinius, in der dieses mit komplizierten Wasserkünsten ausgerüstete Beispiel des römischen Tafelluxus ausführlich geschildert wird. Vier im Quadrat auf einem dreistufigen Sockel gestellte kannelierte Säulen tragen ein mit Weinlaub überwachsenes Gitter, von dem zur Linken ein Sonnensegel herabhängt. Dieses und die Weinreben beschatten ein tischartig erhobenes Wasserbassin, um das auf drei Seiten steinerne Ruhebetten gestellt sind, von denen man im Liegen die auf Schiffchen heranschwimmenden Speisen genießen kann. Als plastischen Schmuck hat Schinkel dem Wasserbassin einen Fries mit Zentauren und Sirenen vorgeblendet und die Kelchkapitelle der Säulen mit tanzenden Jünglingen und Mädchen umstellt. Links und rechts des Stibadiums, das vom Rund des Hippodroms wie von einer grünen Wand umschlossen wird, hat er zwei Rundbänke angeordnet, an deren Enden Quellnymphen sitzen und durch Löwenköpfe sich Wasser in kleine Becken ergießt. Schinkel verwertet hier Ideen, die er bereits in Charlottenhof ausgeführt hatte und die er auch bei seinem Entwurf für das antike Landhaus in Charlottenhof nochmals aufgriff. Bei dieser 1840 in der *Sammlung architektonischer Entwürfe* publizierten Anlage für den Kronprinzen setzt Schinkel viele Anregungen der Briefe von Plinius in ein nach funktionalen und repräsentativen Gesichtspunkten organisiertes Haus um. Ausgeführt wurde von dieser bereits 1829 von Friedrich Wilhelm konzipierten Anlage ab 1836 jedoch nur das Hippodrom.

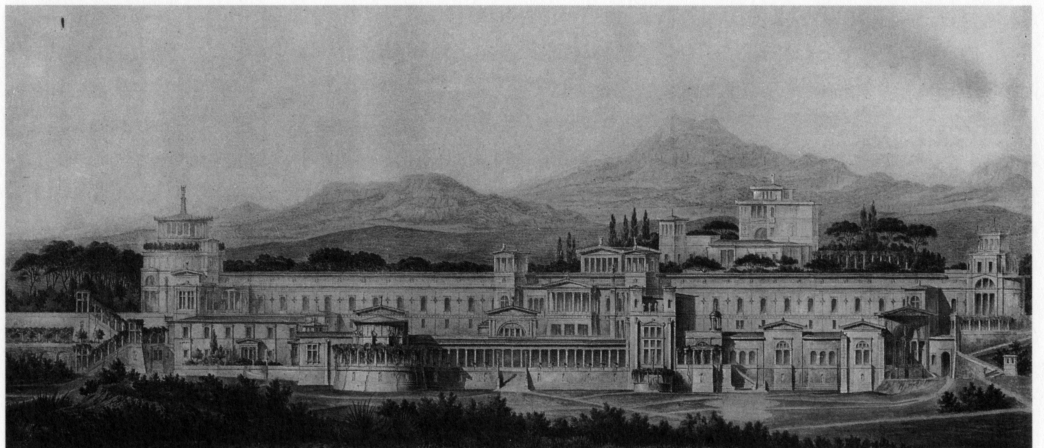
Es ist hervorzuheben, daß Schinkel gegenüber Hirt der perspektivischen Ansicht der Villen in der Landschaft und der Gartengestaltung ebensoviel Aufmerksamkeit zuwendet wie der Architektur. Darin drücken sich nicht nur sein Wille zu einer möglichst umfassenden Rekonstruktion und die Erkenntnis des Miteinanders von Natur und Architektur bei Plinius aus, sondern auch ein Generationenkonflikt. Für Hirt war die allgemeine Durchsetzung des Landschaftsgartens nach englischem Muster noch zu sehr mit dem Kampf gegen die verkrusteten Strukturen des Ancien régime verknüpft, als daß es ihm möglich schien, dem bei Plinius beschriebenen formalen Garten ästhetische Qualitäten abzugewinnen. Für den zweiundzwanzig Jahre jüngeren Schinkel hingegen waren Elemente des geometrischen Gartens nach französischem Muster kein Tabu mehr. Die Natürlichkeit des Gartens nach englischem Muster war bereits von Goethe in *Triumph der Empfindsamkeit* kritisch in Frage gestellt

As can be seen from the preliminary drawings among his unpublished papers, he wrestled with the shape of this stibadium for a long time before arriving at the printed version (pl. 4).³⁶ Here he moves away from Pliny's description, in which this example of lavish Roman eating habits and complicated tricks with water is presented in great detail. Four fluted columns on a three-stepped base, arranged in a square, support vine-covered railings, from which an awning hangs down on the left. This and the vines provide shade for a table-like, raised pool of water around which stone couches are arranged on three sides, from which one can see the food arriving on little boats as one lies down. Schinkel provided the pool with centaurs and sirens as sculptural decoration, and surrounded the bell capitals of the columns with dancing youths and girls. He placed two round benches on the left and right of the stibadium, which is surrounded by the curved end of the hippodrome as if by a green wall; they have naiads sitting at their ends, and water pours into little pools from lions' heads. Here Schinkel is exploiting ideas that he had already used in the Charlottenhof and that he took up again in his design for the ancient country house in Charlottenhof. Schinkel used a number of ideas from Pliny's letters for a building organized on functional and prestigious lines for these buildings for the crown prince, published in the *Sammlung architektonischer Entwürfe* in 1840. But all that was built of this complex from 1836, conceived by Friedrich Wilhelm as early as 1829, was the hippodrome.

It must be stressed that in comparison with Hirt Schinkel pays as much attention to the perspective view of the villas in the landscape and in the garden design as he does to the architecture. Of course this expresses his desire to create as comprehensive a reconstruction as possible and to express his insights into Pliny's juxtaposition of nature and architecture, but it expresses a generational conflict as well. For Hirt the general acceptance of the English-style landscape garden was still so strongly associated with the struggle against the ossified structures of the ancien régime that it was impossible for him to see any aesthetic qualities in the formal gardens that Pliny describes. But for Schinkel, who was twenty-two years younger, elements of the geometrical French garden were no longer taboo. Goethe had already questioned the natural qualities of English landscape gardens critically in *Triumph der Empfindsamkeit* (Triumph of Sentiment), anticipating a discussion that came to a head in the 1790s. A generation after an English-style garden had been created in Wörlitz and celebrated as a milestone in the history of German horticulture, this ideal no longer counted for much. »How petty everything that is supposed to be wild and sublime in artificial parks and gardens seems, like rocks, waterfalls, ruins, when compared with reality! Therefore it seems more sensible to go to nature, rather than to make her come to herself in this laborious and miserable fashion.« August Wilhelm Schlegel wrote this rejection of English landscape gardens in 1800.³⁷ The Dresden art historian Baron von Racknitz had triggered a lively discussion a few years earlier still in the *Berlinische Monatsschrift* with his »Gedanken über die ehemals gewöhnlichen regelmäßigen Französischen, und die itzt sogenannten Englischen Gärten«

18. Wilhelm Stier, Rekonstruktion des Tusculanums des Plinius, 1832. (Technische Universität Berlin, Plansammlung der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 7219.)

18. Wilhelm Stier, reconstruction of the Tusculanum of Pliny, 1832. (Technische Universität Berlin, Plansammlung der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 7219.)



worden, womit er eine Diskussion vorwegnahm, die in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts kulminierte. Eine Generation, nachdem in Wörlitz das Gartenreich englischer Prägung entstanden und als ein Meilenstein in der Geschichte der Gartenkunst in Deutschland gefeiert worden war, galt dieses Ideal nicht mehr viel. »Wie kleinlich fällt immer in künstlichen Anlagen, was wild und erhaben sein soll, als Felsen, Stromfälle, Ruinen, gegen die Wirklichkeit aus! Es scheint also verständiger, zur Natur hinzugehen, als sie auf eine mühsame und kümmerliche Art zu sich herkommen zu lassen.« Diese Absage an den Landschaftsgarten englischer Prägung schrieb August Wilhelm Schlegel im Jahr 1800.³⁷ Bereits einige Jahre zuvor hatte der Dresdner Kunstschriftsteller Baron von Racknitz in der *Berlinischen Monatsschrift* mit seinen »Gedanken über die ehemals gewöhnlichen regelmäßigen Französischen, und die itzt sogenannten Englischen Gärten« eine scharfe Diskussion ausgelöst,³⁸ die zwar noch zugunsten des englischen Gartens ausging, in der jedoch schon die Keime angelegt waren, die spätestens mit Schinkels Rekonstruktion der Gärten von Plinius und seine Planung für die Anlagen von Charlottenhof zusammen mit Peter Joseph Lenné zur Blüte gebracht wurden. Geometrische Gartenanlagen galten von nun an nicht mehr per se als verwerflich, sondern konnten in landschaftlich gestaltete Anlagen einbezogen werden, wenn es die Gesamtplanung erforderte. Es bedeutet für Schinkel also keinen Tabubruch, wenn er sich mit Hingabe und Freude am Detail an die Rekonstruktion der Gärten von Plinius macht. Die künstlich gestalteten Gärten setzt Schinkel aber immer in Konfrontation zur Landschaft, die in gleicher Weise ästhetisch wahrgenommen werden soll.

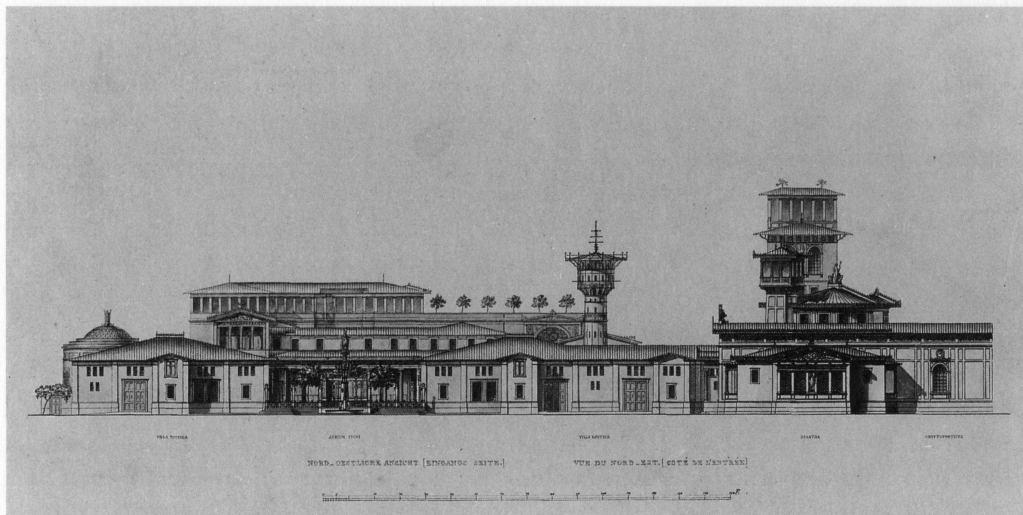
Wie zurückhaltend Schinkel trotz des von ihm gezeigten Reichtums der Gartengestaltung seine Rekonstruktion angelegt hat, zeigt ein Vergleich mit den 1832 datierten Rekonstruktionen seines Schülers Wilhelm Stier. Stier geht weit über den Text von Plinius hinaus und erfindet eine prachtvolle architektonische Anlage und einen reichen Garten. Die Rekonstruktion ist weniger auf archäologische Treue bedacht, sondern will vielmehr die Erfindungsgabe und den Ideenreichtum ihres Verfassers zur Schau stellen. Gleichwohl hat auch Stier Ergebnisse der neueren Forschungen und Grabungen in Pompeji einbezogen und besonders in der Ausmalung und Ausstattung der Räume gezielt auf bekannte Antiken zurückgegriffen.

Die kurz hintereinander entstandenen Rekonstruktionen der drei Berliner Hirt, Schinkel und Stier zeigen in gewisser Weise das Spektrum der architektonischen Möglichkeiten in den Jahren um 1830: Hirt steht noch ganz in der Tradition von Durand, der ja auch für Schinkel insbesondere beim Alten Museum von Bedeutung war. Stier setzt gegen diese architektonische Prosa ein Feuerwerk an Ideen, die ihn aber vom eigentlichen Gegenstand – den Briefen von Plinius – weit entfernen. Schinkel hat es dagegen vermocht, die Landschafts- und Architekturästhetik von Plinius in einer Weise umzusetzen, daß man seine Entwürfe weniger als Rekonstruktionen denn als kongeniale Umsetzungen einer literarischen Vorlage in Architektur bezeichnen muß. Ebenso wenig wie die Briefe von Plinius bloße Baubeschreibungen sind, wollen Schinkels Zeichnungen bloße Rekonstruktionen sein.

Bei der Betrachtung der Rekonstruktionen von Schinkel steigen vielmehr Bilder von idealen Landhäusern auf, von Landhäusern, die so kunstvoll komponiert sind wie die Briefe von Plinius und Gartenanlagen, die sich so wunderbar in die Landschaft fügen, wie von Plinius dem Leser vor Augen geführt. Daß Schinkel dabei nichtsdestoweniger mit archäologischer Gewissenhaftigkeit vorging und sich nicht allein seiner Phantasie überließ, ist ein äußerst bemerkenswerter Zug seiner Architektur, der auch von seinen Entwürfen für das Königsschloß auf der Akropolis und den Palast auf der Krim bestätigt wird.

19. Wilhelm Stier, Rekonstruktion des Laurentiums des Plinius, 1832. Aufriß. (Technische Universität Berlin, Plansammlung der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 7228.)

19. Wilhelm Stier, reconstruction of the Laurentinum of Pliny, 1832. Elevation. (Technische Universität Berlin, Plansammlung der Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. 7228.)



(Thoughts on the formerly customary regular French, and the now so-called English Gardens).⁵⁸ This did come down in favour of the English garden, but contained the germs of ideas that were to blossom at the latest in Schinkel's reconstruction of Pliny's gardens and his plans, jointly with Peter Joseph Lenné, for the Charlottenhof grounds. From then on geometrical gardens were no longer considered reprehensible per se, but could be included in landscaped grounds if overall planning so required. And so Schinkel was not breaking a taboo when he threw himself into reconstructing Pliny's gardens with such devotion and delight in detail. But Schinkel always makes his artificially designed gardens confront the landscape, which is intended to be perceived aesthetically in just the same way.

Comparison with the reconstructions dated 1832 by Schinkel's pupil Wilhelm Stier shows how Schinkel himself had gone about the reconstruction with considerable reticence, despite the wealth of garden design that he had displayed. Stier goes well beyond Pliny's text to invent sumptuous architecture and a lavish garden. His reconstruction is less concerned with being faithful to the architecture than with showing off the author's inventiveness and wealth of ideas. Even so, Stier had included the results of recent research and excavation in Pompeii, and had deliberately drawn on familiar antiquities, particularly in the painting and design of the rooms.

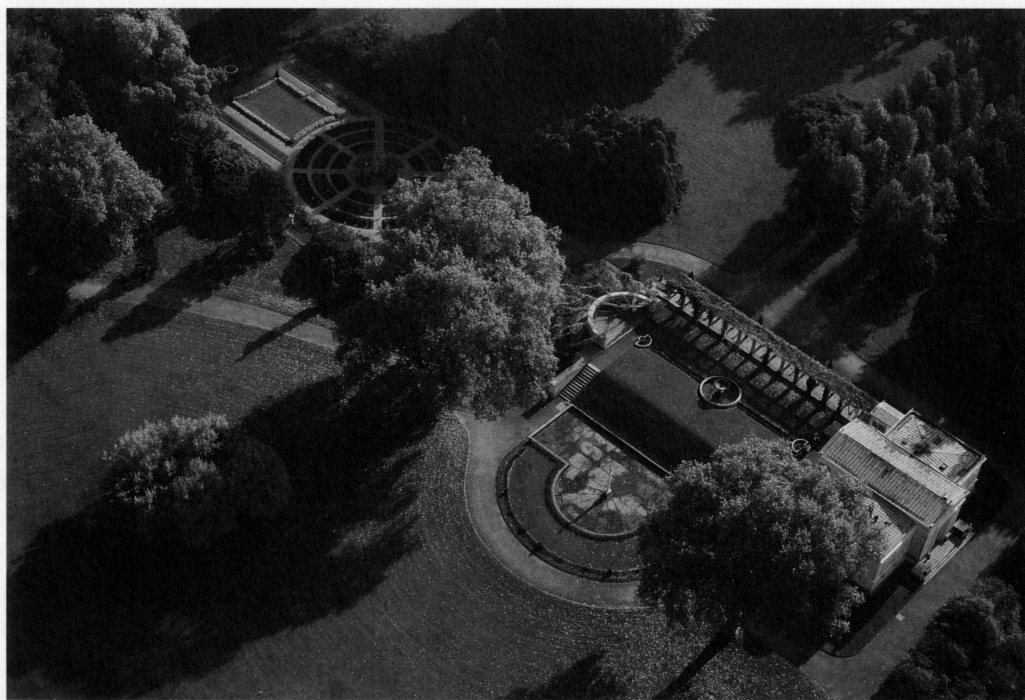
These three reconstructions, which followed close on each others' heels, by the Berliners Hirt, Schinkel and Stier to an extent show the spectrum of architectural possibilities around 1830: Hirt is still completely within the tradition of Durand, who was important for Schinkel, in particular when he was designing the Altes Museum. Stier lets off a veritable firework display of ideas to be set against this architectural prose, but this takes him a long way from the actual subject – Pliny's letters. Schinkel, however, managed to translate Pliny's aesthetic of landscape and architecture in such a way that his designs have to be called brilliant translations of a literary model into architecture rather than reconstructions. Pliny's letters are anything but mere descriptions of buildings, and Schinkel's drawings are intended to be anything but mere reconstructions.

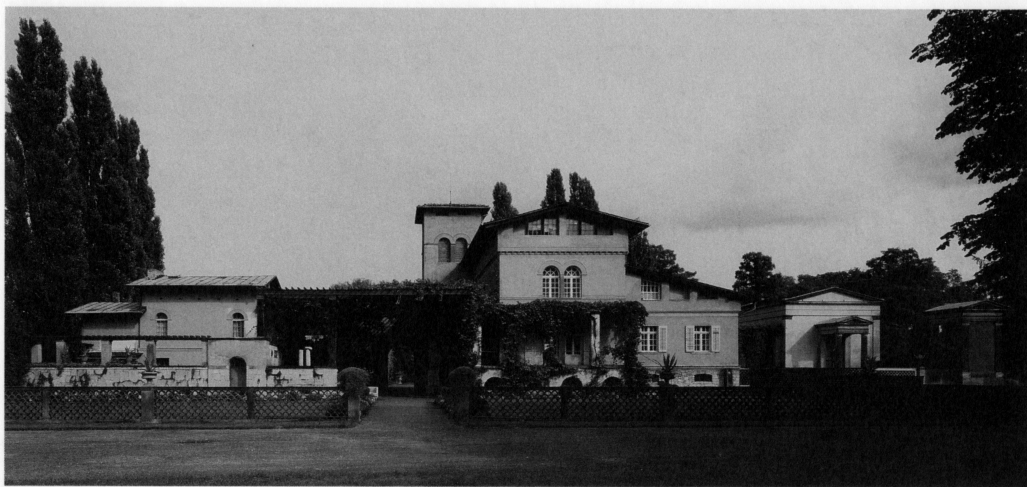
When looking at Schinkel's reconstructions, we are much more likely to think of ideal country houses, country houses that are as artfully composed as Pliny's letters, gardens that fit into the countryside as beautifully as Pliny showed them to his readers. The fact that Schinkel proceeded absolutely conscientiously in terms of archaeology and did not simply rely on his imagination is a quite remarkable trait of his architecture that is also confirmed by his designs for the royal palace on the Acropolis and the palace in the Crimea.

Die Entwürfe für einen Palast auf der Akropolis

Die Rekonstruktion der Plinius-Villen war für Schinkel mehr als nur eine akademische Übung, in der er seine Kenntnisse der antiken Architektur anwenden und ausbreiten konnte. Sie war ihm wichtig zur Klärung von Wege- und Blickbeziehungen innerhalb einer komplexen räumlichen Anlage und zur Klärung von Wechselwirkungen zwischen Architektur, Garten und offener Landschaft. Die kaiserzeitliche Ästhetik, die in den Briefen des Plinius manifest ist, lieferte ihm dabei die Leitgedanken. Denn trotz des parataktischen Aufbaus der Briefe – Plinius beschreibt Raum auf Raum – erkannte Schinkel, daß die eigentliche Qualität der Villen von Plinius nicht in der Addition von autarken Einzelräumen besteht, sondern darin, wie diese Räume gestaltet sind, wie sich diese Räume zueinander und zu Garten und Landschaft verhalten und wie sie durch diese Interaktionen ein Ganzes ergeben, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Dabei ließ er sich bei der Gestaltung der Räume alle Freiheit, um sein Verständnis eines idealen antiken Landhauses über das archäologisch Verifizierbare hinaus auszudrücken und zugleich experimentell neue Raumfolgen auf ihre Tauglichkeit zu überprüfen. Dies alles war freilich nur im fiktiven Bereich der Rekonstruktion nach einer literarischen Vorlage möglich. Sobald eine solche ideale Architektur für einen realen Ort und einen realen Auftraggeber entworfen werden sollte, hieß es, strengere Maßstäbe anzulegen. Es mußten die repräsentativen Funktionen und die Wohnqualität berücksichtigt werden, es mußte auf die Geschichte des Ortes und die Verknüpfungen mit der real vorhandenen Architektur und Landschaft eingegangen werden, und es waren die Möglichkeit der praktischen Ausführbarkeit im Auge zu behalten.

All dies gilt im besonderen für die ab 1825 in Charlottenhof entstandenen Bauten des Schlosses, des Hofgärtnerhauses und der Römischen Bäder, die in enger Zusammenarbeit mit dem preußischen Kronprinzen, Friedrich Wilhelm (IV.), konzipiert wurden. All dies gilt aber auch für den Entwurf eines königlichen Palastes auf der Akropolis in Athen (Tf. 7–16), denn in der Weise, wie Schinkel das Projekt anging und wie er es umsetzte, verbindet sich hier das Ideal eines romantischen Schloßbaus mit eingehenden Überlegungen zur praktischen Realisierbarkeit. Allerdings hat Schinkel, nachdem das Projekt in Athen abgelehnt worden war, seinem Kollegen Leo von Klenze in München gestanden, daß dieser Entwurf nur eine »Gefälligkeits-Sache« für den Kronprinzen und »der ganze Gedanke nichts weiter als ein schöner Traum« gewesen sei.⁵⁹ Klenze hatte in seinen *Memorabilien* die Entwürfe als im





The designs for a palace on the Acropolis

For Schinkel, reconstructing the Pliny villas was more than just an academic exercise in which he could apply and display his knowledge of ancient architecture. They were important to him as a means of clarifying relationships between paths and routes in a complex spatial situation and of analysing the interplay between architecture, gardens and open countryside. His principal guidelines came from the imperial Roman aesthetic that is manifest in Pliny's letters. Even though the letters are structured paratactically – Pliny describes one room after another – Schinkel realized that the actual quality of Pliny's villas did not lie in an accumulation of autonomous single rooms, but in the way in which these rooms are designed, how they relate to each other and to garden and landscape, and how these interactions produce a whole that is more than the sum of its parts. When designing the rooms, he allowed himself every freedom in expressing his idea of an ideal ancient country house, while at the same time experimentally testing the validity of new spatial sequences. Of course all this was possible only in the imaginary realms of reconstruction on the basis of a literary model. As soon as ideal architecture of this kind had to be designed for a real location and a real client, then more rigorous standards had to be applied. Attention had to be paid to prestigious functions, the history of the location and links with existing architecture and landscape have to be considered, and he had to keep his eye on the practicalities of implementation.

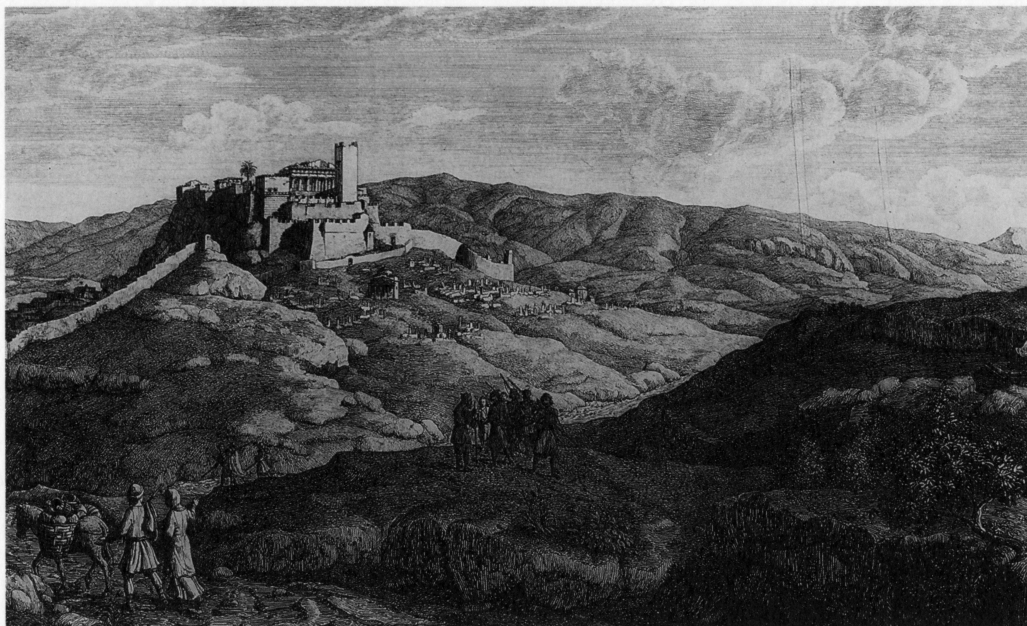
All this is particularly true of the Schloß, the Hofgärtnerhaus and the Roman Baths, buildings at Charlottenhof dating from 1825 onwards, conceived in close cooperation with the Prussian Crown Prince Friedrich Wilhelm (IV). But all this is also true of the design for a royal palace on the Acropolis in Athens (pl. 7–16), because the way in which Schinkel approached and implemented the project combines the ideal of a Romantic palace with detailed reflections on the practicality of its realization. However it is true that Schinkel, after the project had been rejected in Athens, admitted to his colleague Leo von Klenze in Munich that this design had only been »to oblige« the crown prince, and that »the whole idea (had been) nothing more than a beautiful dream.³⁹ In his *Memorabilien*, Klenze acknowledged the designs as »in a truly Hellenic spirit, extremely elegant« and »tasteful«, but at the same time criticized several points and finally called them a »splendid and charming midsummer night's dream by a great architect«.⁴⁰ The question has to be asked whether Schinkel didn't want to admit to his colleague that he was ashamed at having pursued the wrong target with his design, or whether he himself thought the design could not be implemented, in other words that it was right to call it a »beautiful dream«. Probably the former is correct. Schinkel was at the peak of his fame at the time, and he could not admit to Klenze that his design had taken him into the realms of the fantastic, and was thus unrealizable per se. So he had to call his drawings a »dream«, and place them in the world of fantasy himself, so that he would not lose face with his col-

20. Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam. Schloß. (Photo: Reinhard Görner.)

21. Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam. Hofgärtnerhaus. (Photo: Reinhard Görner.)

20. Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam. Palace. (Photo: Reinhard Görner.)

21. Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam. Hofgärtnerhaus. (Photo: Reinhard Görner.)



»echt hellenischen Sinne« entworfen, »höchst geistreich« und »geschmackvoll« gewürdigt, sie zugleich aber auch in mehreren Punkten kritisiert und schließlich als »herrlichen und reizenden Sommernachts-Traum eines großen Architekten« charakterisiert.⁴⁰ Es ist zu fragen, ob Schinkel mit seiner Äußerung nur dem Kollegen die Schmach nicht eingestehen wollte, daß er mit seinem Entwurf ein falsches Ziel verfolgt hatte, oder ob er selbst den Entwurf für unausführbar, eben für einen »schönen Traum« gehalten hat. Wahrscheinlich trifft ersteres zu. Gegenüber Klenze konnte Schinkel, der damals auf dem Zenit seines Erfolges stand, nicht eingestehen, daß er sich mit dem Entwurf in den Bereich des Phantastischen und somit per se Unausführbaren begeben hatte. Er mußte somit seine Zeichnungen als »Traum« bezeichnen, sie im Land der Phantasie ansiedeln, um vor dem Kollegen gleichsam sein Gesicht zu wahren. Dabei waren seine Entwürfe in Athen vor allem vom jungen griechischen König sehr positiv aufgenommen worden: Der Archäologe Ludwig Ross erinnerte sich später daran, daß König Otto mehrere Tage lang schwankte, bevor er sich von der »praktischen Unausführbarkeit der schönen Idee« überzeugte und er das »anmuthige Feenmärchen« aufgab.⁴¹ Und Fürst Pückler-Muskau schrieb im März 1836 an Schinkel, daß der König für ihn und die »herrliche Idee« schwärmte: »Es war das erste, was er mir sagte, und am andern Morgen schickte er mir den Architekten des Königs von Bayern (Friedrich Gärtner) mit Ihrem Plan, als dem Ideal, und dem, welcher ausgeführt wird, als der Prosa.«⁴² Freilich mußte auch Fürst Pückler eingestehen, daß Schinkels Plan in Athen nicht auszuführen war, und Schinkel wird in seinem Antwortschreiben Pückler gegenüber bedauern, daß mit der Ablehnung seines Entwurfes alle seine »Jugendwünsche und schönen Illusionen« dahingeschwunden seien.⁴³

Die seit 1821 gärenden Freiheitskämpfe in Griechenland gegen die seit Jahrhunderten währende osmanische Fremdherrschaft waren 1832 siegreich beendet worden. Die europäischen Schutzmächte England, Frankreich und Rußland schlossen am 7. Mai dieses Jahres einen Vertrag und bestimmten den 1815 geborenen Sohn des bayerischen Königs Ludwig, Otto, zum König des neugegründeten Reiches Griechenland. Am 6. Februar 1833 landete der junge König in der Bucht von Nauplia auf dem Peloponnes, um sich von seinem Volk als neuer »baliseus« feiern und annehmen zu lassen. Die Frage, wo der neue König seine Residenz aufbauen würde, war zu diesem Zeitpunkt noch unbeantwortet, und erst am Ende des Jahres entschied man sich für Athen. Von dem einst so ruhmreichen Ort war nur noch ein kleines Dorf unterhalb der Akropolis übriggeblieben, lediglich einige der antiken Gebäude standen noch aufrecht – so das Theseion, der Turm der Winde, das Lysikratesdenkmal und die Bauten aus der Zeit Hadrians, die alle seit den ersten archäologischen Entdeckungs-

22. Joseph Thürmer, Ansicht von Athen, 1819. Aus: Joseph Thürmer, *Ansichten von Athen und seinen Denkmahlen nach der Natur gezeichnet und radiert*, Rom 1823. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Arch. 284 i.)

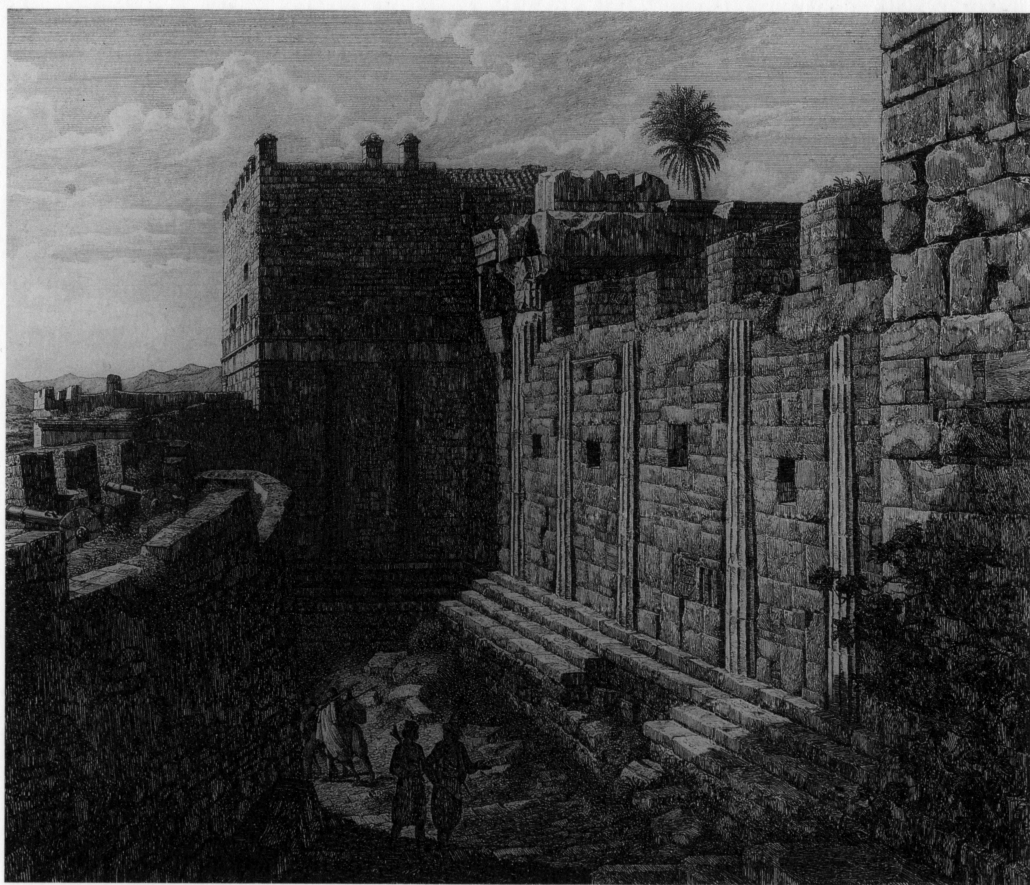
23. Joseph Thürmer, Ansicht der Propyläen der Akropolis in Athen, 1819. Aus: Joseph Thürmer, *Ansichten von Athen und seinen Denkmahlen nach der Natur gezeichnet und radiert*, Rom 1823. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Arch. 284 i.)

22. Joseph Thürmer, view of Athens, 1819. From: Joseph Thürmer, *Ansichten von Athen und seinen Denkmahlen nach der Natur gezeichnet und radiert*, Rome, 1823. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Arch. 284 i.)

23. Joseph Thürmer, view of the Propylaea of the Acropolis in Athens, 1819. From: Joseph Thürmer, *Ansichten von Athen und seinen Denkmahlen nach der Natur gezeichnet und radiert*, Rome, 1823. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Arch. 284 i.)

league. And yet his designs had gone down very well in Athens, particularly with the young Greek king: archaeologist Ludwig Ross later remembered that King Otto hesitated for several days before deciding that the »beautiful idea was not open to practical implementation« and gave up the »gracious fairy-tale«.⁴¹ And Prince Pückler-Muskau wrote to Schinkel in March 1836 that the king was enthusiastic about him and the »splendid idea«: »It was the first thing that he said to me and the next morning he sent me the King of Bavaria's architect (Friedrich Gärtner) with your plan as the ideal, and that one that is being carried out as a piece of prose.«⁴² Admittedly Prince Pückler also had to concede that Schinkel's plan could not be executed in Athens, and Schinkel was to regret in his reply to Pückler that all his »youthful wishes and beautiful illusions« have disappeared with the rejection of his design.⁴³

The struggles for liberation that had been fermenting in Greece since 1821 against centuries of foreign Ottoman rule had ended victoriously in 1832. The European protecting powers, England, France and Russia, concluded a treaty on 7 May of that year and chose the son of the Bavarian King Ludwig, Otto, born in 1815, as king of the newly founded Greek empire. The young king embarked in the Bay of Nauplia on the Peleponnese on 6 February 1833 in order to be feted and accepted by his new people as the new »basileus«. The question of where the new king would establish his residence was still open at this time, and it was not until the end of the year that Athens was chosen. All that remained of this once so glorious location was a little village below the Acropolis, and only a few of the ancient buildings were still standing – for example the Theseum, the Tower of the Winds, the Lysikrates monument and the buildings from the time of Hadrian, which were all familiar from descriptions, views and surveys since the time of Julien-David Le Roy's first journey of discovery and – more importantly – that of the two architects sent out by the Society of Dilettanti in London, James »Athenian« Stuart and Nicholas Revett. But what a disillusionment it must have been, after seeing the perfect proportions of the ancient buildings shown in these books, to find that the Greek capital was just a sea of ruins. The Parthenon, the Doric peripteral temple that had been seen as the standard for such buildings since the early 18th century, had been in ruins since the bombard-



reisen durch Julien-David Leroy und – wichtiger – die beiden von der Society of Dilettanti in London nach Athen entsandten Architekten James »Athenian« Stuart und Nicholas Revett in Beschreibungen, Ansichten und Vermessungen bekannt waren. Wie ernüchternd mußte es jedoch sein, neben den in diesen Büchern gezeigten perfekten Aufmaßen der antiken Bauten in den Ansichten die griechische Hauptstadt lediglich als ein großes Ruinenfeld zu erleben. Der Parthenon, jener seit dem frühen 18. Jahrhundert als das Maß des Tempelbaus geltende dorische Peripteros, war seit der Beschießung von 1687 eine Ruine und barg zudem noch bis 1833 in seinem Inneren eine Moschee. Ringsum standen Kasernen, Pulvermagazine und Wohnhäuser, deren Gärten in zeitgenössischen Ansichten einen pittoresken Eindruck vermitteln. Auch die Propyläen, die Carl G. Langhans als Vorbild für das Brandenburger Tor in Berlin gedient hatten, waren in einem erschreckend desolaten Zustand, die Säulen eingemauert, die Giebel abgetragen. Die antiken Monumente in der Stadt waren nur mit dem geübten Auge des Archäologen in der wirren Bebauung der verwinkelten Straßenzüge auszumachen. Lediglich das Theseion stand frei inmitten eines Ruinenfeldes und erfüllte somit das Idealbild von einem griechischen antiken Tempel. Ein Gefühl dafür, hier an dem Ort zu sein, wo Mnesikles, Phidias, Iktinos und Kallicrates gewirkt und Meisterwerke ihrer Kunst hinterlassen hatten, wo Perikles die Athener Demokratie und das Land der Freiheit begründet hatte, ein solches erhebendes Gefühl konnte eher beim Betrachten der Rekonstruktionen als vor Ort selbst entstehen.

Dennoch war der historische Wert dieser Ruinenlandschaft so hoch veranschlagt, daß Kronprinz Maximilian, als er im Mai 1833 mit seinem jüngeren Bruder Otto in Begleitung von Ross Athen besichtigte, von der Idee angetan war, hier die zukünftige Residenz zu errichten. Über Kronprinz Maximilian verläuft dann auch der Kontakt zu Schinkel, der durch seine Schüler und späteren Stadtbaumeister von Athen, Eduard Schaubert und Stamatios Kleanthes, über die Stadt und ihre Entwicklung informiert gewesen sein dürfte. Maximilian hatte in Berlin zusammen mit Friedrich Wilhelm studiert und sich mit ihm angefreundet. Zudem war Friedrich Wilhelm mit einer Tochter des früheren bayerischen Königs Maximilian I. verheiratet. Schon 1832 war Maximilian ein erstes Mal an Schinkel herantreten. Er hatte um eine Stellungnahme zur bereits damals geplanten Residenz für den König von Griechenland gebeten und Schinkel und anderen Architekten folgende Fragen vorgelegt: »1. ob es überhaupt ein Ideal der Baukunst gäbe oder nicht? 2. ob es für Griechenland eins gäbe, und welches es sei?« Schinkel hält sich in seiner Antwort sehr allgemein: Man müsse an dem »geistigen Prinzip« der »altgriechischen Baukunst« festhalten, sie aber durch »harmonische Verschmelzung des Besten aus allen Zwischenepochen« den neuen Zeitumständen anpassen. Konkreter wird er bei seiner Vorstellung des Entwurfsprozesses: Man müsse die auf den Sitten und Bedürfnisse des Landes basierende Lebensweise des Fürsten zur Entwurfsgrundlage machen, sich in die Natur des Ortes vertiefen und »ihr mannigfach Gegebenes schön für sein Werk benutzen«. Nur so könne ein »wahrhaft historisches« Gebäude entstehen, daß nicht den »lange abgenutzten neitalienischen und neufranzösischen Maximen« folge, in denen ein mißverständener Begriff von Symmetrie nur »Heuchelei und Langeweile erzeugt hat und eine ertötende Herrschaft errang«. ⁴⁴

Man kann diese Überlegungen auf Schinkels über ein Jahr später entstandene Entwürfe für den Palast auf der Akropolis beziehen, man kann sie aber auch als Reflexion auf die gerade vor der Vollendung stehenden Anlagen von Charlottenhof verstehen. Denn dort hatte sich Schinkel ja in die Örtlichkeit unterhalb des Schlosses Sanssouci und unweit des Neuen Palais auf besondere Weise eingefühlt, hatte sich die Lebensweise und die Wünsche des Fürsten, hier ein neues »Siam« zu errichten, zum Maßstab genommen und seinem Begriff einer Symmetrie, die für ihn mehr einen inneren Zusammenhang als ein bloßes formales Prinzip bedeutete, Geltung verschafft. Gleiches ließe sich für die Rekonstruktionen der Plinius-Villen behaupten, nur daß Schinkel sich hier die Örtlichkeiten gleichsam selbst erzeugen konnte. Für ein Schloß des griechischen Königs in Athen waren diese Vorbedingungen des Ein-

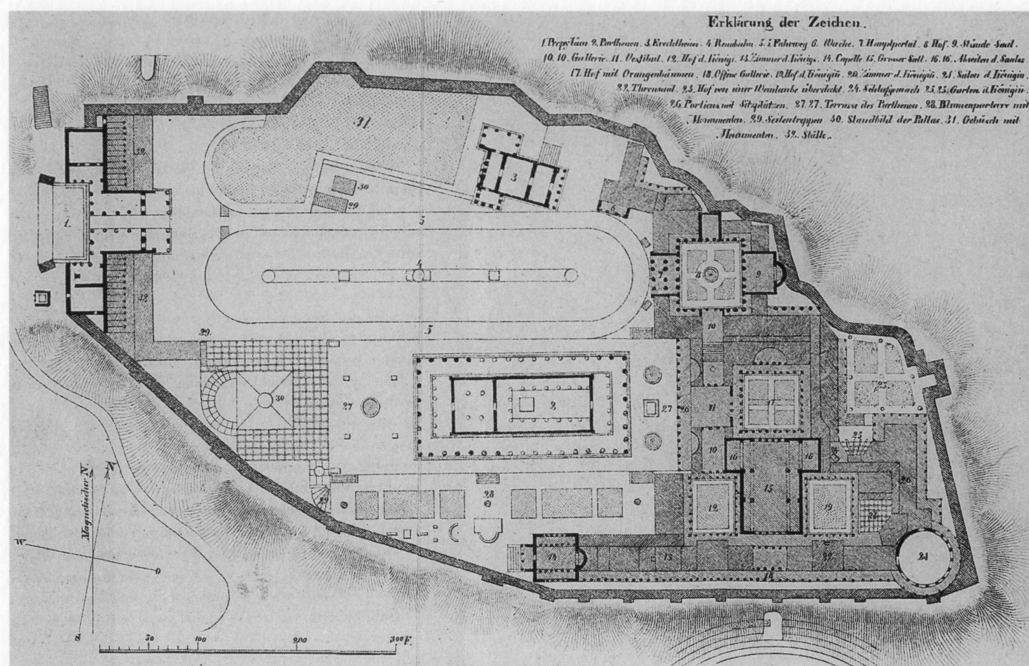
24. Joseph Thürmer, Ansicht des östlichen Peristyls des Parthenon, 1819. Aus: Joseph Thürmer, *Ansichten von Athen und seinen Denkmahlen nach der Natur gezeichnet und radiert*, Rom 1823. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Arch. 284 i.)

24. Joseph Thürmer, view of the eastern peristyle of the Parthenon, 1819. From: Joseph Thürmer, *Ansichten von Athen und seinen Denkmahlen nach der Natur gezeichnet und radiert*, Rome, 1823. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Arch. 284 i.)



ment of 1687, and also had a mosque in its interior until as late as 1833. Around it were barracks, powder magazines and dwellings, whose gardens make a picturesque impression in contemporary views. And the Propylaea, which Carl G. Langhans used as the model for the Brandenburg Gate in Berlin, were in alarmingly desolate condition, with the columns walled in and the gables carried off. The ancient monuments in the city could only be discerned by the practised eye of an archaeologist among the confused development in the narrow, winding streets. Only the Theseum stood isolated amidst a sea of ruins, thus meeting the ideal notion of an ancient Greek temple. Any sense of being in the place where Mnesikles, Phidias, Ictineus and Callicrates had worked and left behind masterpieces of their art, where Pericles had founded Athenian democracy and the land of freedom, any such uplifting sense was better gained from the reproductions than from the place itself.

And yet the historical value of this ruined landscape was placed so high that Crown Prince Maximilian, when viewing Athens in 1833 with his younger brother Otto and accompanied by Ross was very taken with the idea of building the future residence here. Contact with Schinkel, who must have been informed about the city and its development via his pupils and later master-builders for Athens Eduard Schaubert and Stamatios Kleanthes, was then made via Crown Prince Maximilian. Maximilian had studied with Friedrich Wilhelm in Berlin, and the two had become friends. Also Friedrich Wilhelm was married to one of the daughters of Maximilian I, a former king of Bavaria. Maximilian had approached Schinkel for the first time as early as 1832. He had wanted his opinion about the residence for the king of Greece that had already been planned at that time, and submitted the following questions to Schinkel and other architects: »1. whether there was any such thing as an architectural ideal as such? 2. whether there was one for Greece, and if so what it was?« Schinkel answered very generally: one should keep to the »intellectual principle of ancient Greek architecture«, but adapt it to new times and circumstances by »harmonious fusion of the best of all the intermediate epochs«. He becomes rather more concrete in his ideas about the design process: the design should be follow the prince's life-style based on the customs and requirements of the country, immerse oneself in the nature of the place and use »its many donnés beautifully in one's work«. Only in this way could a »truly historical« building be created, that did not follow the »long since threadbare Italian and new French maxims«, in which a misunderstood concept of



fühlens und der Rücksichtnahme nicht gegeben, denn Schinkel war nie in Athen gewesen, und zudem verlief der Informationsaustausch über den preußischen Kronprinzen. Von diesem stammte auch die Idee, der Palast auf der Akropolis zu errichten. Wie Schinkel 1834 in seinem Begleitschreiben an Kronprinz Maximilian rekapitulierte, hatte der preußische Kronprinz sich für diesen Ort aus mehreren Gründen entschieden. Zum einen sei die Lage auf dem Berg sicher und verteidigungsfähig, zum anderen ließe sich an diesem geschichtsträchtigen Ort die neue Geschichte Griechenlands, die die alte Tradition fortsetzt, durch die Errichtung einer Residenz sinnfällig darstellen.

Die Idee der Vermittlung zwischen der alten und der neuen Zeit, zwischen der idealisierten antiken griechischen Architektur und Gesellschaft und dem neugegründeten Staat sowie der neuzugründenden modernen griechischen Hauptstadt mit ihrem Königspalast war der Leitgedanke, der alle Planungen für das moderne Athen fortan prägte. In seiner dem preußischen Hofbaurat August Stüler gewidmeten Schrift *Mittheilungen über Alt und Neu Athen*⁴⁵ hat Alexander Ferdinand von Quast (1807–1877) diesen Leitgedanken in den Mittelpunkt gestellt. Seine Überlegungen zum »Neubau der Stadt Athen und des Königlichen Schlosses auf seiner Burg« sollen im folgenden aber nicht nur deshalb referiert werden, weil sie das große Interesse an der Neugestaltung des antiken Ortes spiegeln, sondern vor allem, weil Quast die Entwürfe seines Lehrers aus eigener Anschauung kannte und beschrieb, bevor Schinkel sie an den bayerischen Kronprinzen sandte.

Quast geht zunächst von den Zuständen Griechenlands nach den Befreiungskriegen und der Gründung des neuen Königreichs aus, um seine Idee der neuen Stadt zu begründen. Es gäbe in Griechenland keine direkte Tradition des Altertums, »nur das herrliche Land mit den Trümmern der glänzendsten Kunstperiode hat sich erhalten, und wird von einem Volke bewohnt, welches eine der alten verwandte Sprache spricht«. Eine Vermittlung alter und neuer Verhältnisse sei im politischen, gesellschaftlichen und religiösen Bereich ebensowenig zu realisieren wie in Bezug auf den Neubau der Stadt. Quast macht hier zwei divergierende Positionen aus: Zum einen gäbe es die »neugriechischen Gelehrten«, die »genau die alten durch die Archäologie erforschten Lokalitäten und Gebäude ohne Rücksicht auf neuere Zwecke wiederherstellen wollen, und in denselben Institute neu zu errichten, welche den alten gleichfalls nachgebildet würden«. Die Gegenpositionen verträten diejenigen, welche gar keine Rücksicht auf das Vorhandene nehmen und sich statt dessen »das Ideal einer neuen Stadt in gleichmäßigen Quarrées à la Washington, New York und Philadelphia« denken würden. Quasts Vorschlag zur Vermittlung zwischen Altem und

25. Asch nach Karl Friedrich Schinkel, Grundriß des Palastes auf der Akropolis in Athen, 1834. Aus: Alexander von Quast, *Mittheilungen über Alt und Neu Athen*, Berlin 1834. (Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Deutsche Fotothek; Photo: R. Richter.)

26. James Stuart und Nicolas Revett, Grundriß der Akropolis in Athen. Aus: *Die Alterthümer zu Athen. Gemessen und gezeichnet von J. Stuart und N. Revett*, Leipzig und Darmstadt, 1823–33, Lieferung XXVIII, Tf. VIII (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

25. Asch after Karl Friedrich Schinkel, plan of the palace on the Acropolis in Athens, 1834. From: Alexander von Quast, *Mittheilungen über Alt und Neu Athen*, Berlin, 1834. (Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Deutsche Fotothek; Photo: R. Richter.)

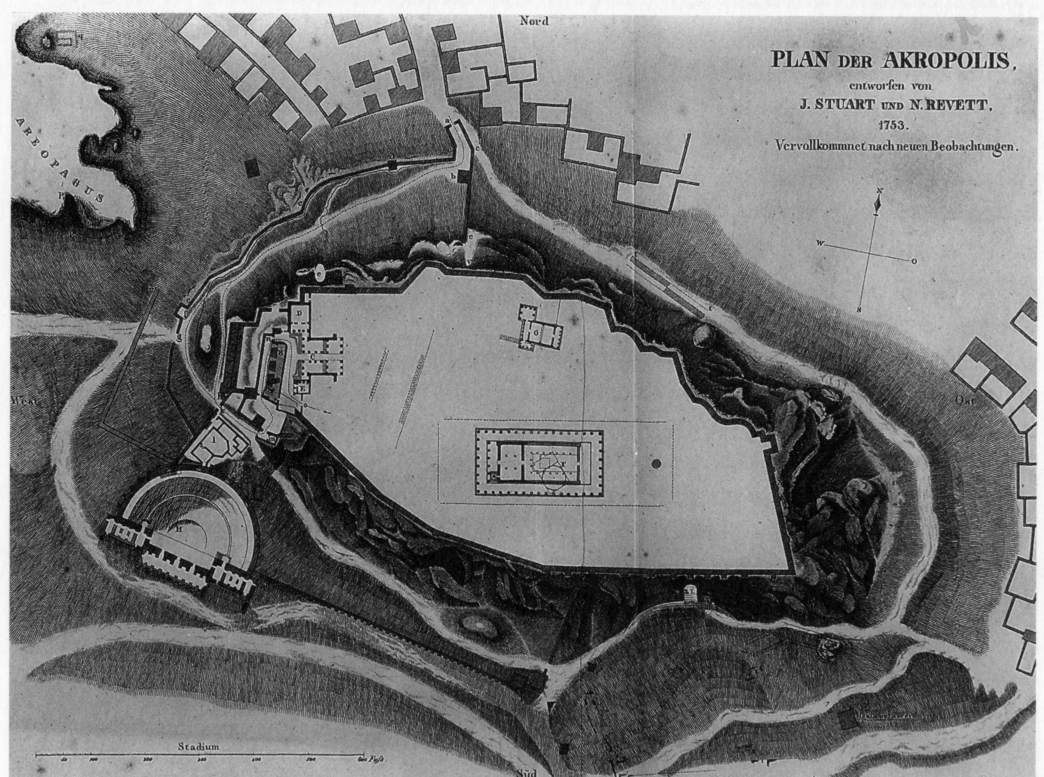
26. James Stuart and Nicolas Revett, plan of the Acropolis in Athens. From: *Die Alterthümer zu Athen. Gemessen und gezeichnet von J. Stuart und N. Revett*, Leipzig and Darmstadt, 1823–33, instalment XXVIII, pl. VIII (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

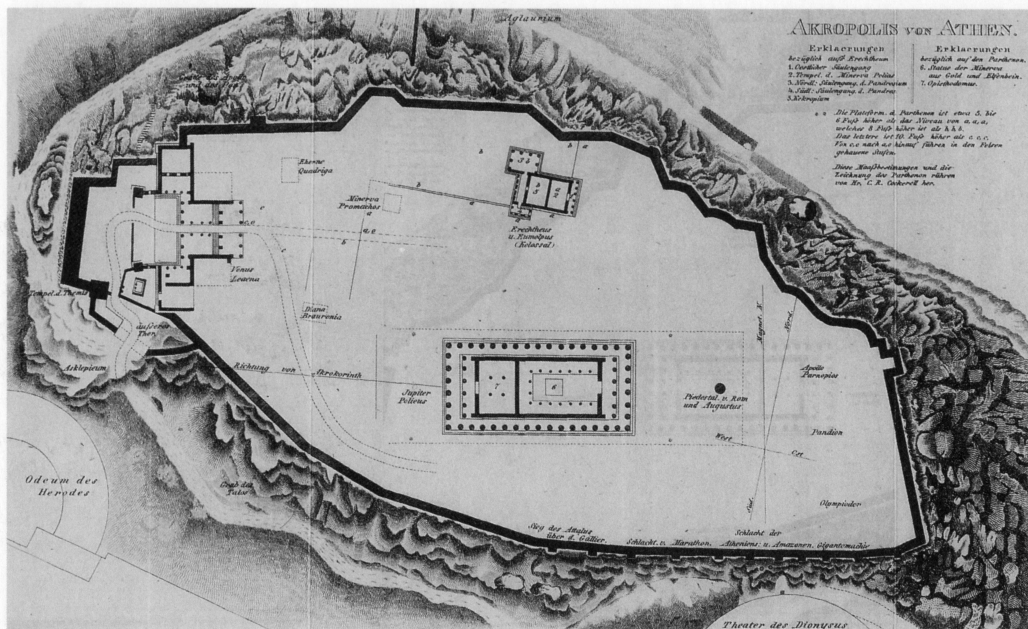
symmetry »has produced only hypocrisy and boredom and acquired a deadening dominance for itself«.⁴⁴

These thoughts can be related to Schinkel's designs for a palace on the Acropolis, which he created over a year later, but they can also be seen as a reflection on the Charlottenhof complex, which had just been completed: Schinkel had thought himself into the site below the palace of Sanssouci and not far from the Neues Palais in a special way, had taken the prince's lifestyle and his desire to create a new »Siam« as his guideline and established a concept of symmetry that meant an inner coherence to him, rather than a mere formal principle. The same could be said of the reconstructions of Pliny's villas, except that here Schinkel could create the locations himself, to all intents and purposes. These preliminary conditions of imaginative sympathy and consideration did not apply to the Greek king's palace in Athens, as Schinkel had never been in Athens, and additionally information had to be exchanged via the Prussian crown prince. It was also the latter who came up with the idea of siting the palace on the Acropolis. As Schinkel recapitulated in his accompanying letter to Crown Prince Maximilian in 1834, the Prussian crown prince had chosen this location for several reasons. Firstly, the site on the hill was secure and easy to defend, and secondly Greece's new history, which continued the old traditions, would be meaningfully represented by a residence on this historic site.

The idea of mediating between an old age and a new one, between idealized ancient Greek architecture and society and the newly-founded state and the modern Greek capital city which was to be founded, along with its royal palace, was the guideline that lay behind all subsequent planning for modern Athens. Alexander Ferdinand von Quast (1807–1877) based his essay *Mittheilungen über Alt und Neu Athen* (Information about ancient and modern Athens),⁴⁵ dedicated to the Prussian court architect August Stüler, around this central idea. His thoughts on »rebuilding the city of Athens and the Royal Palace on its Acropolis« will be referred to below not just because they reflect the great interest taken in redesigning the ancient place, but above all because Quast knew his teacher's designs from having seen them himself before Schinkel sent them off to the Bavarian crown prince.

Quast starts from Greece's situation after the Wars of Liberation and the foundation of the new kingdom, in order to justify his idea of the new city. He says that Greece had no direct traditional link with antiquity, »only the splendid country with





27. Martin Leake, Grundriß der Akropolis in Athen. Aus: Martin Leake, *Topographie von Athen ...*, aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von M. H. E. Meier und K. O. Müller, hrsg. von A. Rienäcker, Halle 1829, Tf. IV. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

27. Martin Leake, plan of the Acropolis in Athens. From: Martin Leake, *Topographie von Athen ...*, translated from English and annotated by M. H. E. Meier and K. O. Müller, ed. by A. Rienäcker, Halle, 1829, plate IV. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

Neuem sucht einen Weg zwischen diesen beiden Extremen: Es soll nichts zerstört, sondern das Vorhandene erweitert und ausgebildet werden. Wie Rom solle die Stadt ihre markantesten Punkte auf den Hügeln haben, während das Leben sich in den Tälern konzentriere. »Der König beziehe wieder die alte Burg des Kekrops und baue sein Haus zunächst dem des Erechtheus!« Von hier könne der König auf das lebendige Treiben in der Stadt schauen und die Gebirgszüge der Peleponnes in der Ferne genießen. Gegenüber der Akropolis auf dem Areopag solle sich die Metropolitankirche des Erlösers erheben: »Eine majestätische Kuppel überdecke den geheiligten Ort, und lasse das gefeierte Kreuz, das Siegeszeichen des Christenthums gegen den zurückgedrängten Islam, den um das Vorgebirge Sunion Herumschiffenden glänzend entgegenstrahlen!« Eine »kühngewölbte« Brücke solle die Akropolis mit dem Areopag verbinden und so die ideelle Einheit von Antike und Christentum zugleich symbolisieren und tatsächlich herstellen. Die Stadt selbst solle sich südwestlich der Akropolis ausbreiten, »am Fusse der Burg, und der umkränzenden Hügel, inmitten der herrlichsten Erinnerungen, und nicht zu entfernt vom Meere ...«

Es ist schwer zu entscheiden, ob sich Quasts Idealvorstellungen des neuen Athens schon vor Schinkels Entwürfen entwickelten, ob sich hier die Ideen des Kronprinzen spiegeln oder ob sich in diesen Visionen nur eine allgemeine romantische Stimmung ausdrückt, in die alle drei – Schinkel, Friedrich Wilhelm und Quast – gleichermaßen involviert sind. An Schinkels Entwurf können jedoch einige Unstimmigkeiten beobachtet werden, die ihn mehr in die Richtung von Quasts idealer Vorstellung des neuen Athens rücken, als daß er auf die aktuelle Situation im Athen der Jahre um 1833 ausgerichtet wäre.

Schinkels Entwurf bezieht sich nur auf die Akropolis und berücksichtigt die nördlich und östlich des Burgbergs gelegene Altstadt Athens ebenso wenig wie das südlich in den steilen Hang eingegrabene Theater des Dionysos und das Odeion des Herodes Attikus (Tf. 8, 11, 12). Sowohl die kleinteilige Bebauung der Stadt als auch die Grundrisse der beiden Theater waren Schinkel jedoch aus den Plänen der Akropolis von Stuart und Revett und von Martin Leake bekannt, die er zur Grundlage seines Entwurfes machte. Schinkel isoliert also die Akropolis aus ihrem städtebaulichen Zusammenhang, der ja für Quast für die Vermittlung von Alt und Neu so wichtig war. Wohl aber führt Schinkel den Zugang zum Burgberg von der Südseite aus, also von der Seite, auf der nach den Vorstellungen von Quast die neue Stadt mit ihrem großartigen Hauptplatz angelegt werden sollte. Auch legt Schinkel die Königliche Kapelle, einen langgestreckten nach Süden schauenden Säulengang und den Runden Saal der Königin mit seiner panoramahaften Aussicht auf das Meer auf die Südseite, während an der Nordseite des Palastes keine Sichtverbindungen zur Land-

the ruins of the most magnificent period of art has survived, and is inhabited by a people speaking a language related to the ancient one». He goes on to say that it was just as impossible to mediate the old and new situation in the political, social and religious sphere as it was in terms of rebuilding the city. Here Quast identifies two divergent positions: on the one hand there are the »new Greek scholars« who »want to rebuild the old localities and buildings as discovered by archaeologists precisely as they were without considering new needs and functions, and to set up new institutions in these buildings that would also be copied from the old ones«. Counter-positions are occupied by those people who would pay absolutely no attention to things that are there already, and instead would think of »the ideal of a new city in a grid pattern just like Washington, New York and Philadelphia«. Quast's suggested way of mediating between old and new seeks a new path between these two extremes: nothing should be destroyed, but what is already there should be extended and developed. Like Rome, the city should have its most striking points on the hills, while life is concentrated in the valleys. »The king should move on to the old Acropolis of Kekrops and build his house next to the Erechtheum!« He goes on to say that from here the king could look down on the hustle and bustle of the city and enjoy the mountain chains of the Peloponnese in the distance. The Metropolitan Church of the Redeemer should rise on the Areopaga opposite the Acropolis: »A majestic dome should cover the consecrated place, and allow the celebrated cross, the sign of the victory of Christianity over Islam, which has been forced into retreat, to shine out towards all those who come sailing around Cape Sunion!« A »boldly vaulted« bridge was to connect the Acropolis with the Areopaga, symbolizing and at the same time actually creating the ideal unity of antiquity and Christendom. The city itself was to spread out southwest of the Acropolis, »beneath the citadel and the girdling hills, amidst the most magnificent memories, and not too far from the sea ...«

It is difficult to decide whether Quast's ideal notions for the new Athens developed before Schinkel's designs, whether they reflect the crown prince's ideas or whether these visions simply express a general romantic atmosphere in which all three – Schinkel, Friedrich Wilhelm and Quast – are equally involved. But there are some inconsistencies in Schinkel's design that shift him more in the direction of Quast's ideal Athens, rather than suggesting that he was *au fait* with the actual situation in Athens around 1833.

Schinkel's design relates only to the Acropolis, and does not consider the old town of Athens to the north and south of the citadel hill, and it also ignores the theatre of Dionysus, which is dug deep into the steep slope to the south, and the Odeon of Herodes Attikus (pl. 8, 11, 12). But Schinkel was in fact familiar with both the intricate building patterns in the city and the floor plans of the two theatres from plans of the Acropolis by Stuart and Revett and by Martin Leake, and he based his design on these. So Schinkel isolates the Acropolis from its urban context, which was so important for Quast in terms of mediating old and new. But Schinkel does arrange access to the Acropolis from the south, in other words from the side on which the new town with its magnificent main square was to be built according to Quast. Also, Schinkel places the Chapel Royal, a long colonnade facing south and the Queen's Circular Hall with its panoramic view of the sea on the south side, while no visual links with the countryside or the existing old town are offered on the north side of the palace. Thus Schinkel makes the south side the show side of the complex as a whole, which is also confirmed by the fact that he again chooses the south side for his overall view of the hill with the ancient buildings and the palace (pl. 11, 12). All this is the more remarkable because Schinkel, while he was working on the design, already knew that Schaubert and Kleanthes were planning to place the new town north of the Acropolis.

So the fact that Schinkel placed the palace facing south, and also developed the south side as the show side of the Acropolis could certainly be based on Quast's idea of building the new city southwest of the Acropolis. In his accompanying letter to the Bavarian crown prince Schinkel does not address the new city of Athens but de-

schaft oder zur bestehenden Altstadt angeboten werden. Die Südseite wird also von Schinkel als Schauseite des Komplexes ausgebildet, was sich auch darin bestätigt, daß er für seine Gesamtansicht des Burgbergs mit den antiken Bauten und dem Palast wiederum die Südseite wählt (Tf. 11, 12). All dies ist deshalb um so bemerkenswerter, als Schinkel, während er den Entwurf bearbeitete, schon von den Plänen von Schaubert und Kleanthes wußte, die neue Stadt nördlich der Akropolis anzulegen.

Die Orientierung des Palastes nach Süden hin wie auch die Ausbildung der Südseite als Schauseite des Burgbergs ließe sich also durchaus auf die Idee von Quast zurückführen, die neue Stadt im Südwesten der Akropolis zu errichten. In seinem Begleitschreiben an den bayerischen Kronprinzen geht Schinkel auf die Neustadt Athens nicht ein, sondern beschreibt den Palast in derselben Weise, wie er ihn zeichnerisch darstellt, nämlich als isoliertes, auf sich selbst bezogenes Bauwerk, das zwar zur Natur durch Ausblicke Kontakt aufnimmt, jedoch keine dezidiert städtebauliche Position bezieht. Der Palast selbst ist ebenso nur auf Fernwirkung berechnet wie das kolossale Erzbild der Pallas Athene, das Schinkel nach dem Vorbild des Werkes von Phidias hier als erhabenes Wahrzeichen Athens wiedererrichten will (Tf. 7, 11). Wirkung für die Stadt erhält der Palast nur dadurch, daß Schinkel den Überfluß des über Druckleitungen und durch Dampfmaschinenkraft auf den Berg geführten Wassers für die Brunnenanlagen und Bäder zurück in die Stadt fließen läßt. Dort könne es »vielfach nützlich« werden und würde zudem »den malerischen Effect des erhabenen Felsens aber noch anmuthigst vermehren«. Ebenso malerisch wirkend und anmutig angelegt ist die »sanft an dem Felsen hinaufsteigende Chaussee«, die von einer Substruktion gestützt und von schattigen Baumpflanzungen gesäumt wird.

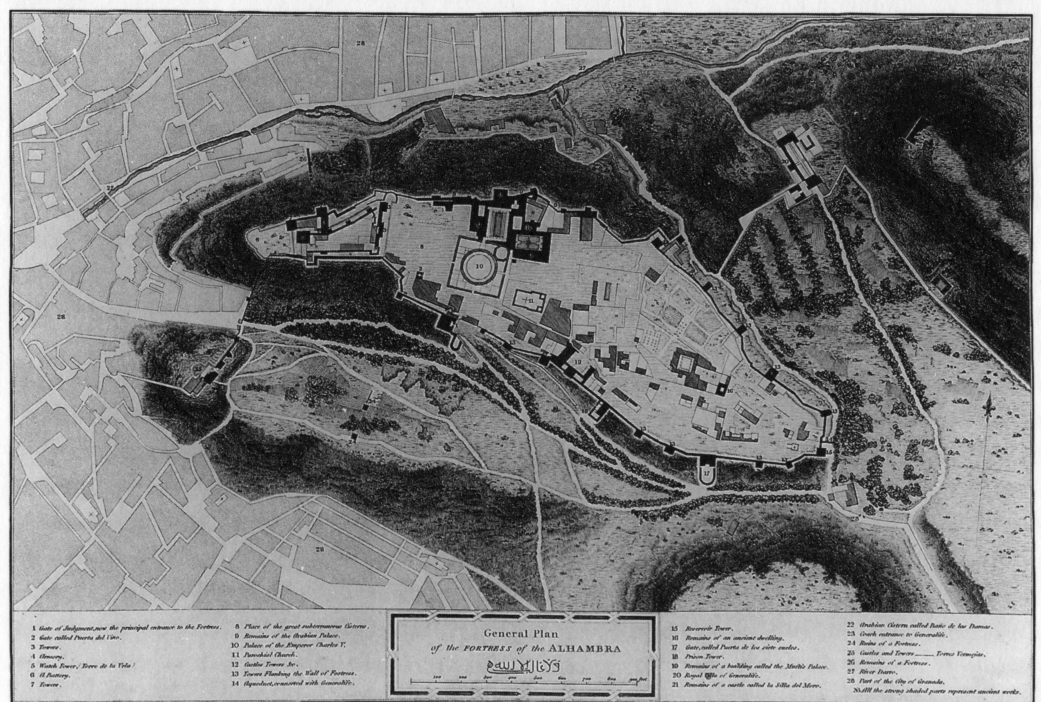
Quasts Beschreibung des Schinkelschen Entwurfs und seine Skizze des Grundrisses sind in enger Abstimmung mit Schinkel entstanden. Vergleicht man Schinkels Begleitschreiben an den Kronprinzen mit den Ausführungen Quasts, so wird deutlich, daß er treu den erklärenden Worten seines hochgeschätzten Lehrers folgt. Bevor auf diese Beschreibungen und die Palastanlage eingegangen werden soll, muß zuvor ein wichtiger Aspekt hervorgehoben werden, der vielleicht den Schlüssel zur Gesamtkonzeption des Palastes auf der Akropolis birgt, wenn man davon ausgeht, daß Quast vor allem Schinkels eigene Erläuterungen seines Entwurfes wiedergibt. Daß er dies tut, ergibt sich nicht nur daraus, daß er die Räume in derselben Reihenfolge wie Schinkel beschreibt, sondern vor allem daraus, daß Vergleiche gezogen werden, die nur von Schinkel selbst stammen können.⁴⁶ Die Farbigekeit des Deckenwerks im Prachtsaal wird mit derjenigen partermischer Kirchen verglichen, die Schinkel von seiner ersten Italienreise aus eigener Anschauung kannte und von denen ihn damals besonders der Dom von Monreale und dessen Dachwerk begeisterte. Wenn es bei Quast weiter zu diesem Saal heißt, daß er »unter den reinen Formen griechischer Architektur eine wahrhaft orientalische Pracht« zeige, so verweist dies auf die Bühnendekorationen Schinkels. Der Salon der Königin im Rundbau an der südöstlichen Ecke des Palastes wird mit dem englischen Begriff des »drawing room« bezeichnet, was auf Schinkels Kenntnis englischer Landhaus- und Palastarchitektur verweist und – zusammen mit dem Hinweis auf die orientalische Pracht – hier vielleicht konkret den Royal Pavilion in Brighton von John Nash meint, von dem Schinkel während seiner Englandreise 1826 sehr angetan war.⁴⁷ Das über schlanken Stützen aufgeschlagene Zeltdach vor dem Salon schließlich leitet dann zu einem zunächst sehr überraschenden Vergleich über, der bei näherer Betrachtung aber wohl die entscheidende Entwurfsidee Schinkels beinhaltet. Quast (respektive Schinkel) stellt nämlich dem Palast auf der Akropolis die Alhambra in Granada gegenüber! Ausgehend von dem Kontrast der zierlichen Architektur des Zeltdachs vor dem Salon der Königin mit der kyklopischen Umfassungsmauer der Akropolis heißt es dort: »... und wenn wir den grossen Prachtsaal mit dem Sala de los Embajadores der Alhambra vergleichen können, so möchten wir diese Anlage den Toccador de la Reyna der Burg zu Athen nennen. Ueberhaupt müssen wir den lieblichen Eindruck, den besonders die Anlage dieser Wohnung der Königin in uns erweckt, mit der An-

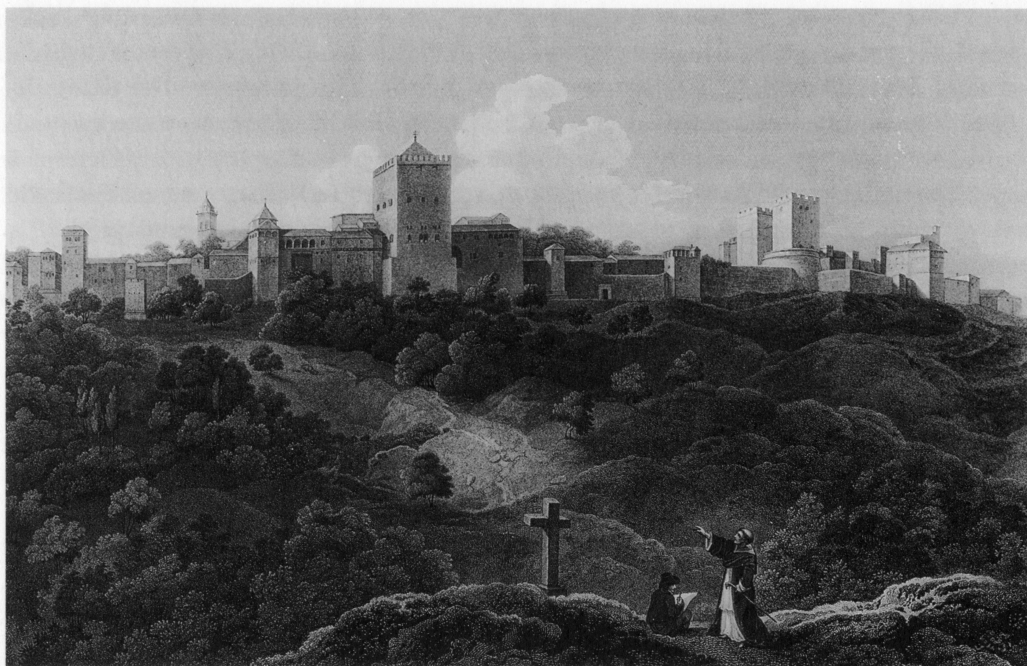
scribes the palace in the same way as he draws it, in other words as an isolated, self-referential building that does take up contact with nature through views outwards, but does not take up a definite position as part of the city as a whole. The palace itself is just as much restricted to making an effect from a distance as the colossal bronze statue of Pallas Athene that Schinkel wants to put up again in the form of a copy of Phidias's work, as a noble symbol of Athens (pl. 7, 11). The palace affects the city only to the extent that Schinkel allows the overflow from the water that is brought up the hill by through pressure pipes and steam engines for the fountains and baths to flow back into the town. There it can be »multiply useful« and would additionally »increase the picturesque effect of the noble rock« in the most graceful way. Equally picturesque in its effect, and gracefully placed is the »avenue gently climbing up the rock«, which is supported by a substructure and fringed with shady plantations of trees.

Quast's description of Schinkel's design and his sketch of the floor plan were produced in close consultation with Schinkel. The comparison of Schinkel's accompanying letter to the crown prince with the statements by Quast makes clear that Quast is faithful to his esteemed teacher's words of explanation. Before I turn to these descriptions and the palace complex, I must first stress an important aspect that perhaps contains the key to the whole concept of the palace on the Acropolis, if one works on the basis that Quast is above all reproducing Schinkel's own explanations of his design. The fact that he is doing this is confirmed not just by the fact that he describes all the rooms in the same sequence as Schinkel, but above all because comparisons are drawn that could come only from Schinkel himself.⁴⁶ The colour of the ceiling in the ceremonial hall is compared with those Parlermo-style churches that Schinkel had seen with his own eyes on his first Italian journey, when he had been particularly enthusiastic about the roof of Monreale cathedral. When Quast goes on to say about this hall that it shows »true Oriental splendour under the pure forms of Greek architecture«, this is a reference to Schinkel's stage designs. The Queen's drawing room in the circular building at the southeastern corner of the palace uses the English formulation, which picks up Schinkel's knowledge of English country house and palace architecture and – together with the reference to Oriental splendour – could perhaps here specifically mean John Nash's Royal Pavilion in Brighton, with which Schinkel had been very taken on his visit to England in 1826.⁴⁷ Finally, the tent roof on slender supports in front of the drawing room produces an initially very surprising comparison, though on closer reflection it may

28. James C. Murphy, Grundriß der Alhambra, Granada. Aus: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London 1816 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, Tf. X.)

28. James C. Murphy, plan of the Alhambra, Granada. From: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London, 1816 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, pl. X.)





muth vergleichen, welche aus den ewig blühenden Mauern der weiland stolzen Residenz der Könige Granada's zu uns spricht. Auch fehlt es hier nicht vor den Fenstern des Schlafgemachs an einem zierlichsten Gärtchen, welches den Parqueño Jardin noch übertrifft, und unter Terrassen, Portiken, Lauben, Rebengewinden, und lieblich sprudelnden Wassern die Reize einer Märchenwelt zu entfalten scheint.⁴⁸

Zwar ist hier der Vergleich mit der Alhambra nur auf die Gemächer der Königin und ihren Garten bezogen, aber auch die Gesamtanlage des Palastes auf dem Burgberg kann dem nasridischen Palast in Granada analog gegenübergestellt werden. Die Situation ist durchaus vergleichbar, da in beiden Fällen auf einem die Stadt überragenden Bergrücken ein vielgliedriger, aus einzelnen kleineren Bauten zusammengesetzter Palast angelegt ist. Der natürliche Felsen steht im Kontrast zur zierlichen und verfeinerten Architektur der Paläste, die sich auf der Alhambra und auch in Schinkels Entwurf nicht in axialer Symmetrie, sondern frei um Höfe, Brunnenanlagen und Gärten gruppieren. Schinkel kannte die Alhambra aus den großformatigen Kupferstichen in James Cavanah Murphys *The Arabian Antiquities of Spain* von 1816, einer Publikation, die er bereits als Ideengeber für die Bühnendekorationen zur *Zauberflöte* genutzt hatte. Es ist von der Forschung unlängst darauf hingewiesen worden, daß der berühmte Prospekt für die Königin der Nacht von dem Blatt *Ceiling of the Hall of the Bath* aus Murphys Buch inspiriert worden sei.⁴⁹ Schinkel hatte schon früher Ideen aus Publikationen Murphys bezogen, die wegen ihrer präzisen Aufmaße und qualitätsvollen Kupferstiche geschätzt wurden. So ist sein Entwurf für den deutschen gotischen Freiheitsdom von 1814 ganz eindeutig der von Murphy publizierten portugiesischen Klosterkirche Batalha verpflichtet.⁵⁰ Wie noch zu zeigen sein wird, hat er auch für den Entwurf des Schlosses Orianda auf die Kupferstiche in Murphys *The Arabian Antiquities of Spain* zurückgegriffen und sich von ihnen inspirieren lassen.

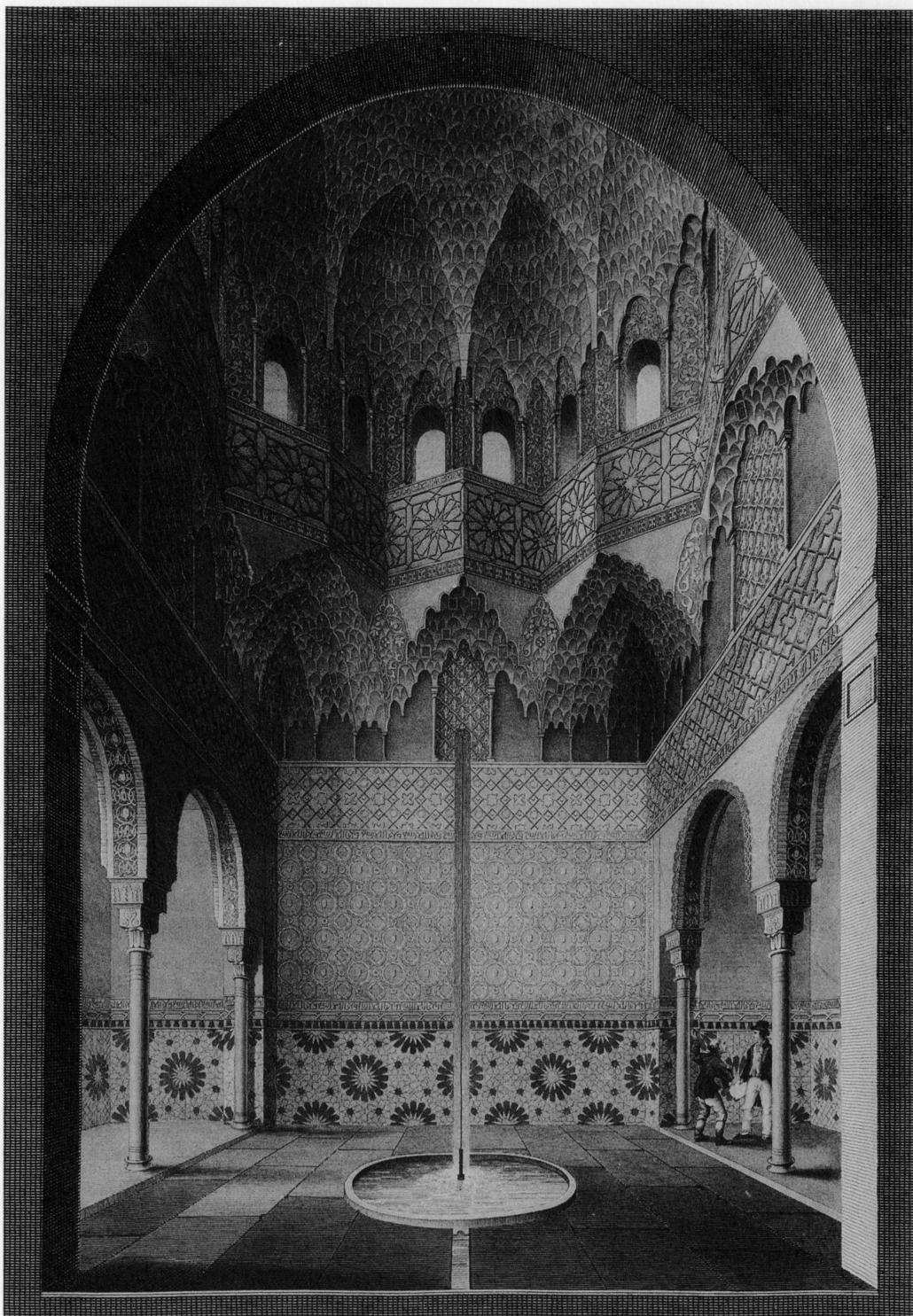
Die in den wesentlichen Teilen von 1307 bis 1391 unter den nasridischen Herrschern Yusuf I. und Mohamed V. errichtete und später durch den Palast Kaiser Karls V. ergänzte Alhambra in Granada war besonders von englischen Forschern und Reisenden im späten 18. Jahrhundert bekannt gemacht worden. Sie galt als ein Musterbeispiel pittoresker Architektur, eher einer Operndekoration verwandt denn wirklicher Architektur. Für Henry Swinburne, einem der großen englischen Reiseschriftsteller des späten 18. Jahrhunderts, ist die Alhambra in Europa ohne Vergleich: »But nothing to be met with any where else can convey an idea of the edifice, except you take it from the decorations of an opera, or the tales of the Genie.« Zum Schluß seiner knappen Beschreibung innerhalb seiner *Travels through Spain* von 1787 faßt er

29. James C. Murphy, Gesamtansicht der Alhambra, Granada. Aus: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London 1816. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, Tf. XI.)

30. James C. Murphy, Ansicht der Sala de los Abencerrajes, Alhambra, Granada. Aus: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London 1816. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, Tf. XXXIX.)

29. James C. Murphy, general view of the Alhambra, Granada. From: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London, 1816. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, pl. XI.)

30. James C. Murphy, view of the Sala de los Abencerrajes, Alhambra, Granada. From: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London, 1816. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, pl. XXXIX.)



contain the crucial idea behind Schinkel's design. Quast (or Schinkel) compares the palace on the Acropolis with the Alhambra in Granada! Starting with the way in which the delicate architecture of the tent roof contrasts with the cyclopean wall that encloses the Acropolis, the text goes on to say: »... and if we can compare the great ceremonial hall with the Sala de las Embajadores in the Alhambra, we should like to call these rooms the Toccador de la Reyna of the citadel in Athens. In general we must compare the delightful impression conveyed to us in particular by these apartments of the Queen with the grace that speaks to us from the »eternally blossoming walls« of the once proud residence of the kings of Granada. And here too there is no lack of a most delicate little garden outside the windows of the bedchamber, superior even to the Parqueño Jardin, and the charms of a fairy-tale world seem to unfold among the terraces, galleries, arbours, winding vines and sweetly bubbling waters.«⁴⁸

nochmals all die Besonderheiten des nasridischen Palastes zusammen und gelangt zu einer Charakterisierung, die man durchaus auch auf Schinkels Akropolis-Entwurf anwenden könnte: »I shall finish this description of the Alhambra, by observing how admirably every thing was planned and calculated for rendering this place the most voluptuous of all retirements; what plentiful supplies of water were brought to refresh it in the hot month of summer, what a free circulation of doors and windows, what shady gardens of aromatic trees; what noble views over the beautiful hills and fertile plains!«⁵¹ Murphy lobt dreißig Jahre nach Swinburne die Gesamtdistribution des Palastes als »simple and natural«. Im Unterschied zu den kostspieligen Werken der klassischen Kunst hätten die Araber es verstanden, ihre Höfe und Räume mit den »simple products of nature« – Wasser und Pflanzen – zu gestalten. Zudem sei es ihnen gelungen, wahrhaft pittoreske architektonische Szenen zu bilden, so daß kleine Gebäude größer erscheinen, als sie wirklich sind (»Their architectural scenery is truly picturesque, and well calculated to make a small building appear larger than it really is«).⁵² Schinkel hatte sich ja 1804 selbst von der Wirkung solcher »arabischer« Kunst in den normannischen Kirchen und Palästen Palermos, besonders der Zisa, die er im Tagebuch eigens erwähnt, überzeugen können.⁵³

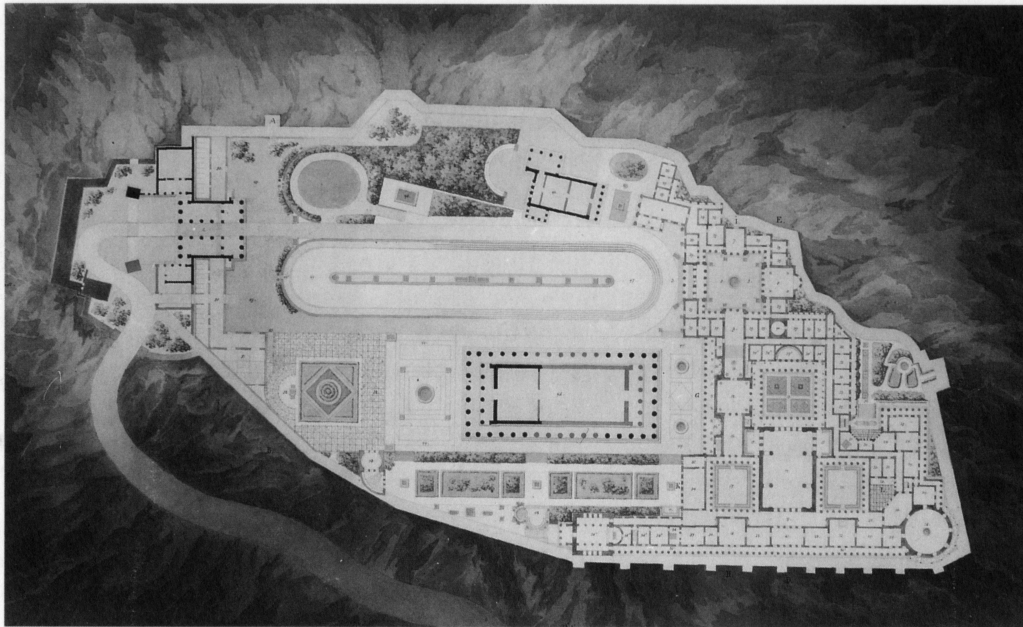
Der durch die Entwurfsbeschreibung von Quast – und somit wahrscheinlich von Schinkel – angeregte Vergleich mit der Alhambra soll hier nicht weitergeführt und vertieft werden, da der nasridische Palast für Schinkel ja lediglich eine Inspirationsquelle und ein zu erreichendes Ziel darstellte, keineswegs aber ein direktes Vorbild für den Akropolisentwurf war. Gemeinsam sind beiden Anlagen der Kontrast von Felssockel und filigraner Architektur, die asymmetrische Anlage, die Gruppierung von pavillonartigen Bauten um Höfe und Gärten, der vielfältige Einsatz von Brunnen und Fontänen und der Traum von einer künstlichen, vom Alltäglichen abgehobenen Welt. Der Palast auf der Akropolis, »diese erhabene Luftinsel«, wie Schinkel ihn nannte, sollte die Alhambra jedoch noch übertreffen, sowohl höchst anmutig und behaglich sein, als auch durch seine historische Bedeutung und seine ästhetischen Qualitäten zum »interessantesten Wohnort der Erde« werden. Behutsam und pietätvoll wollte und mußte Schinkel mit den erhaltenen antiken Bauten auf der Akropolis umgehen. Kein Teil des Palastes drängt sich nah an die antiken Bauten, kein Teil übersteigt die Höhe des Parthenons, und die Gebäudebereiche, die ebenso hoch sind wie dieser, sind in weitem Abstand von ihm angelegt.

Als Grundlage für den Entwurf diente Schinkel der von Stuart und Revett 1753 aufgenommene und 1787 erstmals publizierte Grundriß der Akropolis, dem er mit geringfügigen Modifikationen folgte. Auf dem Burgberg waren damals nur die noch aufrecht stehenden Bauten der Propyläen, des Erechtheions und des Parthenons bekannt. Der Nike-Tempel südwestlich der Propyläen war noch nicht entdeckt, weshalb Schinkel in dem Plansatz, den er 1833 an den bayerischen Kronprinzen schickte, hier den Weg zu den Propyläen, die weiterhin den Haupteingang zum Burgberg bilden sollten, in einer scharfen Rechtskurve in die Achse der Propyläen einschwingen läßt.⁵⁴ Erst für die Druckfassung des Entwurfes und nachdem er den auf präziseren Vermessungen beruhenden Grundriß aus Martin Leakes *The Topography of Athens* von 1821 wahrscheinlich in der deutschen Ausgabe von 1829 wahrgenommen hatte,⁵⁵ korrigiert Schinkel seinen Plan, indem er den Weg in weitem Bogen um die Vorburg führt und den Nike-Tempel in korrekter Lage wiedergibt. Am 20. November 1834 schreibt er in dem bereits erwähnten Brief an Klenze, daß es nicht seine Absicht gewesen sei, »durch die neue Anlage und namentlich durch den Weg zur Burg hinauf und durch die Anordnungen auf dem Platze zwischen Parthenon, Propyläen und Erechtheion irgend ein auch noch so kleines Stückchen Alterthum zu vernichten«. ⁵⁶ Nie wollte er sich einer solchen Sünde schuldig machen, und er wäre jederzeit bereit gewesen, zum Schutz der antiken Denkmäler seinen Plan zu modifizieren. Schinkel hat sich gegenüber den antiken Überresten nach dem denkmalpflegerischen Grundsatz »Konservieren, nicht Restaurieren«, der freilich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts in aller Schärfe ausgesprochen wurde, verhalten. Wie auf der Seitenansicht und dem Schnitt nach Osten zu erkennen ist (Tf. 7, 11, 12), sind Propyläen,

It is true that this comparison with the Alhambra relates only to the Queen's apartments and their garden, but in fact the whole of the palace on the Acropolis can be seen as corresponding to the Nasridic palace in Granada. The situation is entirely comparable, as in both cases a palace made up of smaller buildings is set on a mountain ridge towering over the city. The natural rock contrasts with the delicate and refined architecture of the palaces, which in the Alhambra and in Schinkel's design are not grouped symmetrically on an axis, but freely around courtyards, fountains and gardens. Schinkel was familiar with the Alhambra from the large-format copperplate engravings in James Cavanah Murphy's *The Arabian Antiquities of Spain*, which he had already used as a source of ideas for his stage designs for *The Magic Flute*. Research has recently established that the famous backcloth for the Queen of the Night was inspired by the *Ceiling of the Hall of the Bath* in Murphy's book.⁴⁹ Schinkel had taken ideas from Murphy's publications before; they were highly regarded for their precise dimensions and high-quality copper-plate engravings. For example, his design for the 1814 German Gothic Cathedral of Liberty quite definitely owes a great deal to the Portuguese monastery church of Batalha, which Murphy had published.⁵⁰ As I shall show later, he also went back to the copperplate engravings in Murphy's *The Arabian Antiquities of Spain* for the Orianda palace design and drew his inspiration from them.

The Alhambra in Granada, largely built from 1307 to 1391 under the Nasridic rulers Yusuf I and Mohamed V, and later completed with emperor Charles V's palace, had become familiar in the late 18th century, largely through English explorers and travellers. Henry Swinburne, one of the great late-18th century English travel writers, thought that the Alhambra was unequalled in Europe: »But nothing to be met with any where else can convey an idea of the edifice, except you take it from the decorations of an opera, or the tales of the Genie.« At the end of his terse description during his 1787 *Travels through Spain* he again summed up all the particular features of the Nasridic palace and came up with a characterization that would be entirely applicable to Schinkel's Acropolis design: »I shall finish this description of the Alhambra, by observing how admirably every thing was planned and calculated for rendering this place the most voluptuous of all retirements; what plentiful supplies of water were brought to refresh it in the hot month of summer, what a free circulation of doors and windows, what shady gardens of aromatic trees; what noble views over the beautiful hills and fertile plains!«⁵¹ Thirty years after Swinburne, Murphy praises the overall layout of the palace as »simple and natural«. Unlike the expensive works of classical art, the Arabs had worked out how to design their courtyards and rooms with the »simple products of nature« – water and plants. They had also succeeded in another way: »Their architectural scenery is truly picturesque, and well calculated to make a small building appear larger than it really is.«⁵² Schinkel had been able to convince himself of the effect of such »Arabian« art in Palermo's Norman churches and palaces, especially the Zisa, which he singles out for mention in his diary.⁵³

The comparison with the Alhambra raised by Quast's – and thus probably also by Schinkel's – description will not be pursued and elaborated here, as the Nasridic palace was only a source of inspiration for Schinkel, and a goal to be reached, but by no means a direct model for the Acropolis design. The two complexes have their contrasting rocky bases and filigree architecture in common, their asymmetrical layout, pavilion-like buildings grouped around courtyards and gardens, considerable use made of wells and fountains, and the dream of an artificial life, detached from the everyday world. But the palace on the Acropolis, »this sublime, airy island«, as Schinkel called it, was to be even better than the Alhambra. It was to be most graceful and comfortable, and also its historical importance and its aesthetic qualities would make it »at the same time in historic and aesthetic respects the most interesting on earth«. Schinkel had to and intended to treat the surviving ancient buildings on the Acropolis with great care and respect. No part of the palace jostled the ancient buildings, no part was higher than the Parthenon, and the areas that were higher than the temple were some distance away from it.



31. Karl Friedrich Schinkel, Entwurf für einen Palast auf der Akropolis in Athen, 1834. Grundriß. (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 25071.)

31. Karl Friedrich Schinkel, design for a palace on the Acropolis in Athens, 1834. Plan. (Munich, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 25071.)

Parthenon und Erechtheion in ihrem aktuellen ruinösen Zustand belassen. Allerdings hat Schinkel im Grundriß (Tf. 8) die zerstörten Teile des Parthenons nicht kenntlich gemacht und in der Legende geschrieben, daß die drei antiken Bauwerke nur »vorläufig in ungeänderter Form« bewahrt werden sollen. Er hat sich also die Option einer Restaurierung und Wiederherstellung der antiken Bauten in der Zukunft offen gelassen. Ein Eingriff in die bestehenden Bauten findet jedoch nur sehr vorsichtig und in Rücksicht auf die Belange einer großen Hofhaltung statt, indem seitlich parallel zu den Flügelbauten der Propyläen die Stallungen der königlichen Pferde untergebracht werden sollten.

Ansonsten hat Schinkel den ganzen westlichen Bereich des Burgbergs mit Ausnahme des großen Standbilds der Athena Promachos frei von größeren Neubauten gelassen. Der Palast nimmt den bis dahin unausgegrabenen und somit als brachliegendes Gelände ohne antike Reste geglaubten östlichen Bereich der Akropolis ein und nutzt dieses Gelände so geschickt aus, daß er größer erscheint, als er tatsächlich ist. Von zwei Ausnahmen abgesehen, ist der gesamte Palast eingeschossig, nur der südliche Bereich ist mit gewölbten Räumen unterkellert, die für Hofverwaltung, Wirtschafts- und Vorratzszwecke, Bäder, Dienerschaft, Küchen usw. vorgesehen sind. Die von den Propyläen, dem Erechtheion und dem Parthenon vorgegebenen Achsen werden übernommen und weitergeführt. Ein Hippodrom mit halbrunden Abschlüssen ist an den Schmalseiten vermittelnd zwischen die drei antiken Bauten gesetzt, und die verbleibenden Flächen werden für Gartenanlagen, verzierte Plätze und als Verkehrsflächen genutzt. Es ist interessant, der Wegführung zu folgen, die Schinkel durch die Numerierung der Legende vorgibt. Er folgt dabei gleichsam dem Erzählschema der Briefe von Plinius, führt den Betrachter der Zeichnungen – also in erster Linie den griechischen König als zukünftigen Hausherrn – zunächst auf dem von Bäumen beschatteten Weg bergan auf die Propyläen zu, die wie im Altertum den Haupteingang bilden. Entlang dem Hippodrom zur Rechten schreitet man in der Mittelachse des Tores weiter, passiert links zunächst die Athena-Statue und dann das Erechtheion mit der Korenhalle, streift wenige Schritte weiter zu Beginn der Rundung des Hippodroms die Palastwache, die in der Flucht des Erechtheions bleibt, biegt dann nach rechts ab vor die Neuen Propyläen des Palastes (Tf. 9). Mit ihren vier ionischen Säulen, die hier bewußt mit den dorischen Säulen der Propyläen und des Parthenons als grazile, weibliche Ordnung kontrastieren, bereitet dieser Portikus auf die Architektur des Palastes vor. Die Neuen Propyläen stimmen mit der Wahl der ionischen Ordnung gleichsam das Leitthema des ganzen Bauwerks an, das Schinkel nach »mäßigen pompejanischen Verhältnissen« gestaltet hat. Bis auf den Haupt- oder Repräsentationssaal und den Runden Saal der Königin sind alle weiteren Teile des

Schinkel based his design on Stuart and Revett's floor plan of the Acropolis, recorded in 1753 and first published in 1787, which he followed with slight modifications. At that time the only known ancient buildings on the Acropolis were the Propylaea, the Erechtheum and the Parthenon, which were still standing. The Temple of Nike, southwest of the Propylaea, had still not been discovered, which is why Schinkel made the route to the Propylaea, which were still to provide the main entrance to the citadel, curve sharply right on to the axis of the Propylaea in the set of plans he sent to the Bavarian crown prince in 1833.⁵⁴ It was only in the printed version of the design, after Schinkel had taken note of Martin Leake's 1821 floor plan in *The Topography of Athens*, probably from the 1829 German edition,⁵⁵ that he corrected his plan by taking this route round the outer citadel in a wide curve and showing the Temple of Nike in its correct position. On 20 November 1834 he wrote in the above-mentioned letter to Klenze that it had not been his intention »to allow the new complex and especially the route up to the palace or the arrangement of the square between the Parthenon, the Propylaea and the Erechtheum to destroy even the tiniest piece of antiquity.«⁵⁶ He never wanted to be guilty of such a sin, and he would have been prepared at any time to modify his plan to protect the ancient monuments. In terms of the ancient remains, Schinkel had acted according to the monument preservation principle of »conservation not restoration«, which admittedly was not stated with full rigour until the late 19th century. As can be seen from the side view and east-facing section (pl. 7, 11, 12), the Propylaea, Parthenon and Erechtheum are left in the ruined state they were in at the time, although in the floor plan (pl. 8) Schinkel did not identify the sections of the Parthenon that had been destroyed, and wrote in the legend that the three ancient buildings were only to be preserved »unchanged for the time being«. Thus he left the option open for him to restore and rebuild the ancient buildings in future. But he impinges on the existing rebuilding only very carefully, considering the requirements of a large court, in that the stabling for the king's horses was to be accommodated parallel to the wings of the Propylaea.

Otherwise Schinkel left the whole western area of the Acropolis free of large new structures, with the exception of the great statue of Athene Promachos. The palace occupies the whole eastern area of the Acropolis, which until then had not been excavated, and was thus seen as waste land, and thought to be without ancient remains. He uses the site so skilfully that the palace seems larger than it actually is. With two exceptions, the whole palace is single-storey, and only the southern section has vaulted cellars intended for court administration, domestic and storage purposes, baths, servants' accommodation, kitchens etc. The axes provided by the Propylaea, the Erechtheum and the Parthenon are taken over and continued. A hippodrome with semicircular ends is placed to mediate between the three ancient buildings, and the remaining areas are used for gardens, decorated squares and movement between buildings. It is interesting to follow the route that Schinkel provides by his numbering of the legend. In it he effectively takes over the narrative scheme of Pliny's letters. First of all, he takes viewers of the drawings – first and foremost the Greek king as the future resident – up the hill on the tree-shaded route to the Propylaea, which form the main entrance, as they did in ancient times. We then move on, following the central axis of the gates past the hippodrome on our right and then the statue of Athene on our left. Then comes the Erechtheum with the Caryatid Porch, then a few paces later, at the beginning of the curve of the hippodrome, the palace guard, which remains on the line of the Erechtheum. We then turn off to the right in front of the palace's New Propylaea (pl. 9). This portico prepares us for the architecture of the palace with its four Ionic columns, forming a conscious contrast with the Doric columns of the Propylaea and the Parthenon as a graceful, feminine order. The New Propylaea, with their choice of Ionic columns, sound the main theme of the whole building, which Schinkel has designed according to »moderate Pompeian proportions«. With the exception of the main or ceremonial hall and the Queen's Round Hall all the other parts of the palace are lower than the Parthe-

Palastes niedriger als der Parthenon, und auch die ionische Ordnung ist in allen Teilen beibehalten. Eine Ausnahme bilden die Instrumentierung des Hauptsaaes und der Kapelle, in denen korinthische Säulen die hohe Bedeutung der Räume zum Ausdruck bringen.

Nachdem die Säulenstellungen der Neuen Propyläen durchschritten sind, findet sich der Besucher des Palastes auf dem Vorhof (Tf. 8, Nr. 5), der mit einer zentralen Brunnenanlage nach allen Seiten in übergiebelten Portiken geöffnet ist. Im Norden schließt der Saal für die Gesandtschaften (7) an, im Osten der Saal zur Aufnahme der Landesdeputationen, dessen offene Dachkonstruktion (Hängewerk) Schinkel auf dem Blatt mit der Königlichen Pforte eigens darstellt. Ringsum lagern sich die Zimmer für die Hofverwaltung (39), die im Norden und Osten als Füllmasse zwischen den beiden Sälen, der Wache und dem vorhandenen Gelände angelegt sind und im Süden des Vorhofs die Achsen des königlichen Bereichs des Palastes vorbereiten. Die zentrale Erschließung dieses Bereichs erfolgt über den nur durch Oberlichter beleuchteten Königlichen Gang (9, 16) mit der Königlichen Pforte (11) und dem Ersten Empfangszimmer. Hier steht der Besucher vor der Alternative, entweder den Königlichen Gang entlang dem Reiterfries weiter nach Süden zu schreiten oder nach Osten das Peristyl des Prachthofs (13) zu betreten. Beide Alternativen führen weiter zu den Räumen des Königs und der Königin im Süden. Wählt man den Weg durch den Königlichen Gang, gelangt man über den Königlichen Hof (17) in das Empfangszimmer (18) und von dort durch die Galerie (19) in das recht bescheidene Thronzimmer (22), das sich wie die anderen links und rechts anschließenden königlichen Zimmer nach Süden zu dem langgestreckten Säulengang (36') mit 47 ionischen Säulen öffnet. Interessanter ist die zweite Alternative: Im Peristyl des großen Prachthofs sollten in Athen gefundene antike Statuen aufgestellt werden, so daß dieser Bereich eine museale Funktion erhält. Auch ist der Hof des Peristyls so gestaltet, daß er Bezug auf den Parthenon nimmt: Die asymmetrische Felderteilung des Hofes ist nämlich durch die Mittelachse des Parthenon determiniert! Der Tempel ist zwar vom Prachthof aus nicht zu sehen, dem Besucher aber ist durch die Asymmetrie der antike Bau gleichsam virtuell präsent.

Im Norden schließt sich an das Peristyl eine halbrunde, die seitlichen Räume überragende Exedra an, von deren umlaufender Bank (37') man die Aussicht über den Hof, durch den Hauptsaal, die Galerie und die zwischen Empfangszimmer und Thronsaal vermittelnde Halle ins Freie hat. Wie bei den Villen von Plinius sind es also auch bei diesem Palastentwurf solche mehrfach gerahmten Aussichten in die Landschaft, die die Gesamtdisposition bestimmen. Denn diese Blickachse bildet gleichsam die Trennung zwischen dem Wohnbereich des Königs und dem der Königin. Achsensymmetrisch befinden sich der Hof des Königs und der der Königin seitlich vom Hauptsaal sowie in der Achse der Höfe das Empfangszimmer und der Thronsaal. Weiterhin entsprechen sich der Runde Saal der Königin und die Schloßkapelle an der Ost- bzw. der Westseite des langen Portikus. Die Masse des zylindrischen Baukörpers des Runden Saals wird dabei von der kostbaren Instrumentierung der Architektur der Kapelle (Tf. 10) aufgewogen. Die Südfassade oberhalb der kymonischen Mauer ist auf diese Weise nach Osten und Westen durch markante Baukörper eingefasst, die den Palast begrenzen und zugleich die Verknüpfung mit den antiken Bauten und der Statue der Athena als Hochpunkt im westlichen Bereich des Burgbergs herstellen (Tf. 11, 12).

Die Kapelle mit ihrem korinthischen Portikus auf der westlichen Seite, der Schinkel in der Druckfassung ein eigenes Blatt widmet (Tf. 10), kann sowohl durch ihr ikonographisches Programm als auch durch ihre äußerst präzise Architektur und auch durch ihre Lage gegenüber dem Parthenon als Gegenmodell zur heidnisch-antiken Architektur verstanden werden. Sie schließt in der Seitenansicht die Lücke, die durch die Beschädigung von 1687 in den Parthenon gerissen wurde, sie vollendet also den heidnischen Tempel durch christliche Architektur. Symbiotisch vermittelt zwischen heidnischer und christlicher Thematik die skulpturale Ausstattung der Westfront der Kapelle: Auf dem Giebel eine Viktoria-ähnliche Figur, die durch ihren Bet-

non, and the Ionic order is retained throughout. One exception to this is the orchestration of the main hall and the chapel, in which Corinthian columns express the high significance of these rooms.

After walking through the columns of the New Propylaea, the visitor to the palace reaches the forecourt (pl. 8, no. 5), which has a central fountain and opens on to gabled arcades on all sides. The Ambassadors' Hall (7) is adjacent on the north side, on the east side is the hall for receiving national deputations, and Schinkel draws its open roof structure (truss frame) separately on the sheet showing the Royal Gate. Around the courtyard are the court administration rooms (39), arranged on the north and east sides as a filler between the two halls, the guardhouse and the existing site, and setting the axes for the royal section of the palace to the south of the forecourt. Central access to this area is through the Royal Passage (9, 16), which is lit only by skylights, and contains the Royal Gate (11) and the First Reception Room. Here visitors are faced with the choice of either going further south down the Royal Passage along the Knights' Frieze, or entering the peristyle of the Ceremonial Courtyard to the east. Both alternatives lead on to the King's and Queen's chambers on the south side. If we choose the route via the Royal Passage, we reach the Reception Room (18) via the Royal Courtyard (17), and on from there through the gallery (19) into the quite modest Throne Room (22), which like the other royal rooms adjacent to the left and right opens on to the long colonnade (36') with 47 Ionic columns. The second alternative is more interesting: ancient statues found in Athens were to have been set up in the peristyle of the great ceremonial courtyard, making this area work like a museum. The courtyard of the peristyle is also designed to relate to the Parthenon: the asymmetrical distribution of the fields in the courtyard is also determined by the axis of the Parthenon! The temple cannot be seen from the ceremonial courtyard, but visitors are made aware of the ancient building's so to say virtual presence by the asymmetrical pattern.

North of the peristyle is a semicircular exedra that towers over the side rooms; the bench that runs (37') round it gives a view over the courtyard and out into the open air, through the main hall, the gallery and the hall linking the reception room and the throne room. As in the case of Pliny's villas, this palace design also uses multiply framed landscape views to define the overall disposition: it seems that this visual axis divides the king's and the queen's apartments. The king's courtyard and the queen's courtyard are placed symmetrically on the axis on either side of the main hall, and the reception room and the throne room on the axis of the courtyards. And then the Queen's Round Hall and the palace chapel on the east and west sides respectively also correspond with each other. Here the mass of the cylindrical Round Hall building is balanced by the costly orchestration of the chapel architecture (pl. 10). The south façade above the Kymonic wall is thus framed to the east and west by striking buildings that set the limits of the palace and at the same time create a link between the ancient buildings and the statue of Athene as the high point of the western area of the Acropolis (pl. 11, 12).

Schinkel devotes an entire sheet in the printed version (pl. 10) to the chapel with Corinthian portico on the western side. Both its iconographic programme and its extremely precise architecture, and also its position opposite the Parthenon show that it is seen as a counter-model to the pagan and ancient architecture. In the side view, it closes the gap torn out of the Parthenon by the 1687 bombardment, thus completing the pagan temple with Christian architecture. The sculpture on the west façade of the chapel mediates symbiotically between pagan and Christian themes: on the gable is a Victoria-like figure, identified as an angel from heaven by her gesture of prayer; at the centre of the tympanum is Christ crucified on a medallion accompanied by mourning women who behave in the spandrels like the figures on the Parthenon gable. On the portico gable the image of Christ is supported by two winged cupids, and finally, in each of the four door fields there are groups of three female figures, intended to be reminiscent both of the three Graces and also the three cardinal virtues, faith, hope and charity.

gestus als himmlischer Engel ausgewiesen ist; in der Mitte des Giebelfeldes der Gekreuzigte in einem Medaillon, begleitet von trauernden Frauen, die sich in den Zwickeln wie die Figuren im Parthenongiebel verhalten. Im Giebel des Portikus wird die Imago Christi von zwei geflügelten Genien gehalten, und schließlich stehen in den vier Türfeldern jeweils Dreiergruppen von weiblichen Gestalten, die sowohl an die drei Grazien als auch an die drei Kardinaltugenden Glaube, Liebe, Hoffnung gemahnen sollen.

Einigt somit die Kapelle gleichsam die Gegensätze zwischen heidnischer Bestimmung der antiken Akropolis und dem christlichen neuen Herrscher auf dem Burgberg, so übernimmt das Pendant des Runden Saales im Osten eine rein architektonische Gelenkfunktion zwischen der Süd- und der Ostfassade des Palastes. Das im Halbrund umlaufende Zeltdach, das eine panoramahafte Aussicht gewährt, unterstützt nochmals diese Umlenkfunktion des Rundbaus, die Schinkel noch dazu die Gelegenheit gibt, die Räume der Königin besonders reizvoll zu gestalten. Der sechseckige Vorsaal zum Rundbau, der an ähnliche Raumerfindungen in den Plinius-Villen erinnert, blickt nach Nordwesten in einen kleinen, von einer Weinlaube überdeckten Hof und leitet zu den weiteren Räumen der Königin und ihres Hofstaats über. Besonderes Augenmerk richtet Schinkel hier auf das Schlafgemach der Königin (Tf. 8, Nr. 31), dessen dreiteiliges geschoßhohes Fenster so orientiert ist, daß es von der Morgensonne beleuchtet wird. Sogar das Bett positioniert Schinkel diagonal in die südwestliche Raumecke, so daß der erste Sonnenstrahl die Königin treffen wird! In den im Nordosten anschließenden Gärten der Königin herrscht eine eher intime Atmosphäre. Dennoch gibt die mit Portikus und Tympanon nobilitierte Fassade des Gartensaals deutlich zu erkennen, daß hier die Königin Griechenlands residiert.

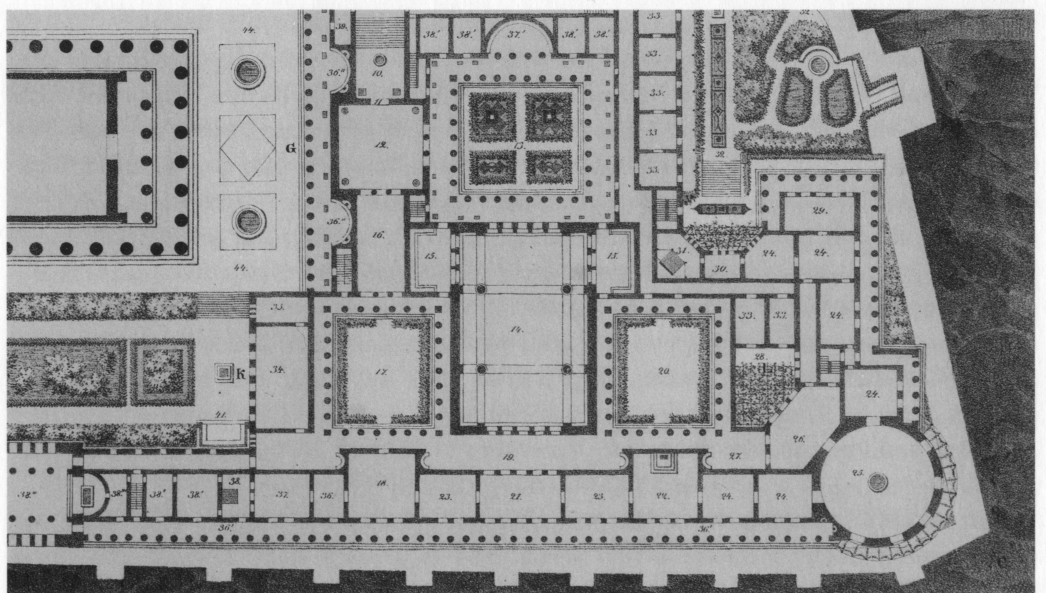
Den westlichen Teil von der gedachten Mittelachse durch den Hauptsaal nehmen die Räume des Königs ein, die wesentlich sachlicher gestaltet sind als die der Königin. Hervorzuheben ist das Vortragszimmer des Königs (Tf. 8, Nr. 34), das sich als einziger Raum der ganzen Palastanlage auf den Parthenon bezieht, wenn man den nur auf Umwegen vom Inneren des Palastes aus zu betretenden Säulengang östlich gegenüber dem Tempel außer acht läßt. Nur durch diesen, durch die Fenster des Vortragszimmers und von dem davor gelegenen Gartensitz (41) aus ist ein unmittelbarer Sichtbezug zwischen neuem Palast und alter Bebauung hergestellt. Alle anderen Räume beziehen sich entweder auf Ausblicke in die Landschaft, oder sie sind auf andere Räume innerhalb des Palastes bezogen.

Dieser introvertierte Charakter des gesamten Palastes bestätigt sich nochmals und augenfällig in der Anlage des Haupt- oder Empfangssaales (Tf. 8, Nr. 14, Tf. 15). Schinkel hat in seinem Brief an den bayerischen Kronprinzen in München die perspektivische Zeichnung des Hauptsaaes als ein Beispiel dafür ausgegeben, wie ein »klassisches Prinzip« der Architektur durchzuführen sei: nämlich die Konstruktion nicht zu maskieren, »sondern sie selbst schöngeformt, in ihrer nackten Wirklichkeit hervortreten zu lassen«. Dies betrifft sowohl das offene Dachwerk, das im Text von Quast ja mit Dachwerken palermischer Kirchen verglichen wird, als auch die vier Säulen aus schwarzem Marmor, die weit von der Wand abgerückt sind und über ihren korinthischen Kapitellen und dem Gebälk deutlich sichtbar und konstruktiv nachvollziehbar die Längsbinder des Hängewerks tragen, auf denen die Querbinder aufliegen. In einfacherer Form hat Schinkel diese Querbinder für den Saal der Landesdeputationen verwandt und somit auf die Hierarchie der Räume hingewiesen (Tf. 14). Die so kompliziert anmutende Konstruktion des Dachwerks des Repräsentationssaales hat Schinkel mit der Notwendigkeit begründet, dem recht breiten Saal eine verhältnismäßig große Höhe zu geben, ohne deshalb das Gebäude höher als den Parthenon werden zu lassen. Es ist also ein ästhetisches Problem der Proportionierung gewesen, das Schinkel zu der ungewöhnlichen Lösung kommen ließ, das Hängewerk durch die Längsbinder aufzustelzen, um den Raum höher scheinen zu lassen, als er ist. Gebunden war Schinkel durch die Proportionen der korinthischen Säulen, die einerseits bei vorgegebenem Durchmesser nicht höher sein durften, als sie sind, andererseits auch nicht breiter sein durften, als sie sind, um die Proportio-

Thus the chapel reconciles the opposites of the pagan function of the ancient Acropolis and the new Christian ruler in the citadel, while its counterpart on the eastern side, the Round Hall, performs a purely architectural linking function between the southern and eastern façades of the palace. The semicircular tent roof, which provides a panoramic view, further supports the circular structure's linking function, which also means that Schinkel can design the queen's apartments particularly attractively. The hexagonal lobby to the circular structure, reminiscent of similar spatial inventions in the Pliny villas, looks into a small courtyard covered by an arbour of vines on the northwestern side, and leads to the queen's other rooms and those of her retinue. Here Schinkel pays special attention to the queen's bedchamber (pl. 8, no. 31), whose tripartite window, a full storey high, is placed to get the morning sun. Schinkel even positions the bed diagonally in the southwestern corner of the room, so that the first ray of sunshine will fall on the queen! The queen's gardens, which are adjacent to the northeast, have an intimate atmosphere. And yet the garden room façade, which is ennobled by a portico and tympanum, makes it quite clear that it is the Queen of Greece who lives here.

The king's rooms occupy the western section of the intended central axis through the main hall, and they are much more functionally designed than the queen's. Particular attention should be paid to the king's lecture room (pl. 8, no. 34), which is the only room in the palace complex relating to the Parthenon, leaving aside the eastern colonnade opposite the temple, which can be reached only by a tortuous route from the interior of the palace. Only from this colonnade, through the lecture room windows and from the garden seat (41) in front of them is there a direct visual relationship between the new palace and the ancient buildings. All the other rooms relate either to views out into the countryside or to other rooms within the palace.

This introverted character of the palace as a whole is further and strikingly confirmed by the arrangement of the main or reception hall (pl. 8, no. 14, pl. 15). In his letter to the crown prince of Bavaria in Munich Schinkel gave the perspective drawing of the main hall as an example of »how a classical principle of architecture should be carried out: not to mask any construction, but to allow it to emerge beautifully formed itself, in its naked reality«. This refers both to the open roof structure, which Quast's text compares with the roof structure in some Palermo churches, and also to the four black marble columns, which have been shifted well away from the wall, and with their Corinthian capitals and the entablature support the longitudinal members of the roof truss, on which the transverse members lie, in a way that is clearly visible and structurally comprehensible. Schinkel used these transverse members in a simpler form for the national deputation hall, thus indicating the hierarchy of the rooms



32. S. E. Hoffmann nach Karl Friedrich Schinkel, Entwurf für einen Palast auf der Akropolis. Grundriß (Ausschnitt).

32. S. E. Hoffmann after Karl Friedrich Schinkel, design for a palace on the Acropolis in Athens. Plan (detail).

nen des Raumes nicht durch ihre Massivität zu vergewaltigen. So führt er gleichsam ein Attikageschoß in den Saal ein, der auf die geschilderte Weise einen pseudobasilikalen Querschnitt erhält. Diese Attika wird im Mittelschiff durch die Längsbinder gebildet, an den Seitenschiffswänden durch kannelierte Pilaster zwischen Gebälk und Dachansatz überbrückt und an den Schmalseiten durch Pfeiler mit applizierten Göttergestalten nach dem Vorbild der Incantada bei Saloniki gestaltet. Die schlank proportionierten, in pompejanischem Rot gehaltenen Wandfelder unterstützen dieses Bemühen zur Vertikalisierung des Raumes, wozu auch die medaillontragenden geflügelten Genien auf den Feldern ebenso ihren Beitrag leisten wie die geflügelten Wesen auf den Pfeilern der Frontseiten. Auch die Verzierung des gesamten Dachwerks mit den in das Gefach dekorativ gestellten Fabelwesen und Tieren – Sphingen, Greifen, Flügelpferden, Hirschen, Stieren und Panthern, durch die die Konstruktion eher verbrämt denn geklärt wird – erheben den Raum in himmlische Sphären. Mit Mitteln der Architektur, der goldgefaßten Skulptur und der Wandmalerei gelingt es Schinkel also, dem Betrachter den Eindruck luftiger Höhe und großer Breite zu vermitteln. Dies wird deutlich, wenn man die Schnitte zum Vergleich heranzieht, in denen der Raum wesentlich niedriger und schlanker erscheint (Tf. 9).

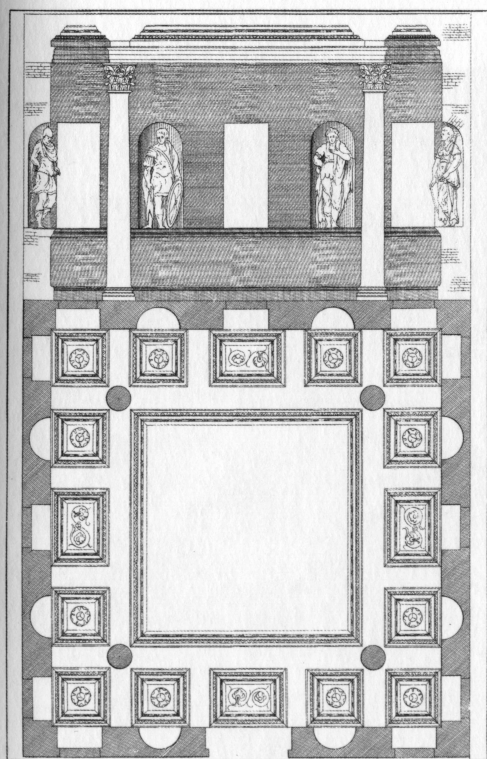
Die suggestive Wirkung der Perspektive des Repräsentationssaales resultiert jedoch nicht nur aus der dargestellten Architektur, sondern auch aus dem gewählten Ausblick aus dem Saal. Schinkel wendet hier wieder das Prinzip des gerahmten Blickes durch verschiedene Räume an, für die ihm die Plinius-Briefe das Leitbild gaben. Der Blick wird vom Saal durch die Pfeiler der Frontseite in das Peristyl des Prachthofs mit den ionischen Säulen zur Bepflanzung des Hofes geführt, um schließlich in der Exedra mit der Sitzbank zu enden. In der Legende hatte er den Blick in umgekehrter Richtung beschrieben, ausgehend von der Exedra, durch das Peristyl, den Saal, die Galerie, die Halle und die Kolonnade hinaus in die Landschaft. Aber es ist noch auf eine weitere Unstimmigkeit hinzuweisen, die zugleich zeigt, mit welchen darstellerischen Mitteln Schinkel arbeitete, um den bezweckten Erfolg mit seinen Zeichnungen zu erreichen. Er hat nämlich zwei verschiedene Ansichten des Saales kumuliert: Den Saal selbst zeigt er so, als sähe man von Norden nach Süden, weshalb die beiden Seitenhallen mit ihren Sitzbänken (Tf. 8, Nr. 15) in dieser Ansicht nicht zu sehen sind, aber auch nicht der Ausblick in die Landschaft. Denn »wegen der Wirkung in malerischer Hinsicht«, wie Schinkel selbst schreibt,⁵⁷ hat er statt des landschaftlichen Ausblicks den in den bepflanzten Hof gewählt.

»Malerische Wirkung« mit Einbeziehung der als Denkmäler geschützten antiken Bauten ist das Hauptthema von Schinkels Entwurf. Diesem Hauptthema ordnen sich andere Themen unter, die für Schinkel aber nicht minder wichtig sind – so die Rücksichtnahme auf die klimatischen Bedingungen durch Höfe, Peristyle und Kolonnaden, die der Verschattung der Zimmer dienen. »Ansehnliche Räume unter der Dachung« sollen die brennende Sonnenhitze von den Wohnräumen abhalten. Die in den verbleibenden Flächen zwischen den Bauten angelegten Baumpflanzungen, Lauben und Gärten mit ihren Springbrunnen erfüllen ebenfalls den Zweck der Kühlung. Die Grünanlagen und das Hippodrom haben zudem den Zweck, den Kontrast zwischen Alt und Neu abzumildern. Auch die Architektur selbst tritt nicht in Wettstreit zur Antike, sondern versucht, aus der Tradition etwas Neues zu entwickeln. Schinkel hat sich in der sogenannten »legitimistischen« Fassung seines Lehrbuchs um 1835 gegen »trivial-treue« Beziehungen zu anerkannten Autoritäten ausgesprochen und »geistige Freiheit und spekulative Phantasie« gefordert. Wahrhaft »historisches Bauen« könne nur stattfinden, wo auf irgendeine Weise »ein Mehr, ein neues Element in die Welt« eingeführt würde, »aus dem sich eine neue Geschichte erzeugt und fortspinnt«. Nur so könnte in den Augen Schinkels ein Kunstwerk entstehen, daß gänzlich durchgebildet ist, »in einem einfachen großartigen Sinne und einem Guße, wie es nur aus der Genialität hervorzugehen vermag«.⁵⁸

Schinkel hat dem bayerischen Kronprinzen geschrieben, daß er den Palast auf der Akropolis nach pompejanischen Verhältnissen gestaltet habe. Dies betrifft einerseits die Eingeschossigkeit der Anlage, andererseits auch die Gruppierung der

33. Andrea Palladio, Korinthischer Saal. Grundriß und Schnitt. Aus: *Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570, Buch 2, Kapitel 8.

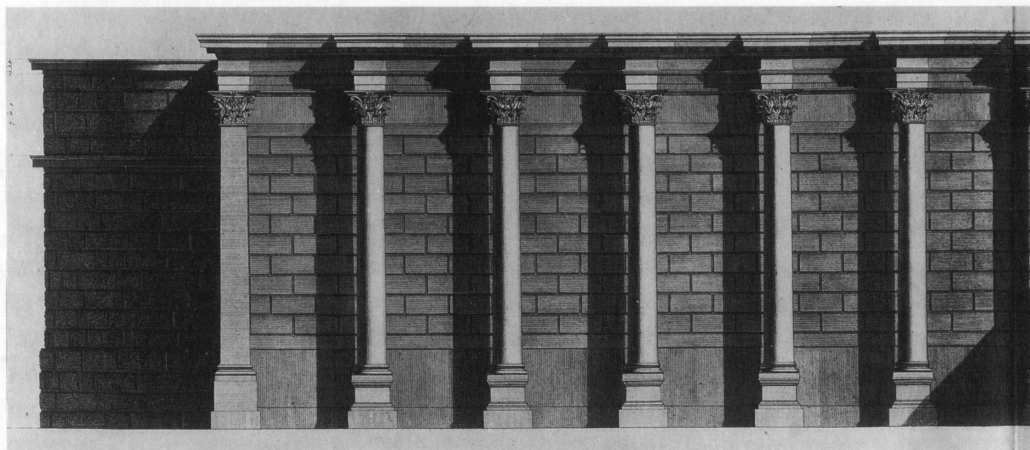
33. Andrea Palladio, Corinthian hall. Plan and section. From: *Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura*, Venice, 1570, book 2, chapter 8.



(pl. 14). Schinkel justified the apparently very complicated structure of the roof in the ceremonial hall by pointing out that it was necessary to make this very wide room appropriately high, without then allowing the building to be higher than the Parthenon. And so it was a problem of aesthetic proportions that brought Schinkel to the unusual solution of using the longitudinal members to raise the truss and thus make the room look higher than it is. Schinkel's hands were tied by the proportions of the Corinthian columns, which could not be any higher than they were because of the prescribed diameter, and also could not be any wider than they are without violating the proportions of the room by their massive quality. Thus he effectively includes the attic storey in the room, which acquires a pseudo-basilican cross-section in the manner described. This attic storey is formed by the longitudinal members in the central, nave-like section, bridged at the aisle walls by fluted pilasters between the entablature and the point at which the roof starts to spring, and created on the narrow sides by piers with applied figures of gods following the model of the Incantada near Saloniki. The slender proportions of the wall fields, kept in Pompeian red, support this effort to give the room a vertical quality; the medallion-carrying, winged cupids in the fields make their contribution to this, and so do the winged creatures on the façade-side piers. The overall decoration of the roof structure, with the fabulous beings and creatures placed in the compartments – sphinxes, griffins, winged horses, stags, bulls and panthers, through which the structure is first dressed, then clarified – raise the room into heavenly spheres. Thus, by using the architectural devices, gold-framed sculpture and wall painting, Schinkel successfully conveys an impression of airy height and great breadth to the viewer. This becomes clear in comparison with the sections, in which the room appears substantially lower and less wide (pl. 9).

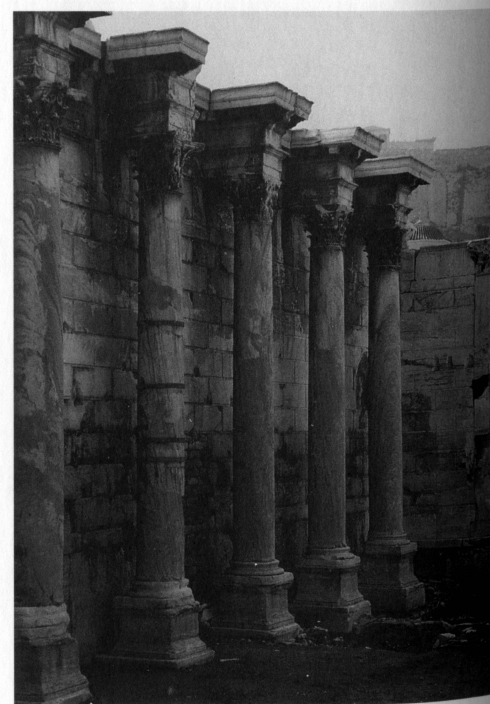
However, the perspective of the ceremonial hall does not make such a powerful effect just because of the architecture represented, but also because of the chosen view out of the room. Here again Schinkel turns to the framed view through various rooms, an idea he draws from Pliny's letters. The eye is led from the hall through the piers of the façade side into the peristyle of the ceremonial courtyard with Ionic columns to the gardens in the courtyard, finally ending in the exedra with its bench. In the legend he described the view in the opposite direction, starting from the exedra, through the peristyle, the ceremonial hall, the gallery, the hall and the colonnade, then out into the landscape. But another inconsistency has to be pointed out, which also shows the presentational devices that Schinkel used to achieve the intended success with his drawings. In fact he has brought together two different views of the hall: he shows the hall itself as though we are looking from north to south, which is why the two side halls with their benches (pl. 8, no. 15) cannot be seen in this view, and neither can the view out into the countryside: »because of the effect in painterly terms«, as Schinkel himself writes,⁵⁷ he chose the view into the planted courtyard instead of the landscape view.

The principal theme of Schinkel's design is »painterly effect«, including the ancient buildings, which are protected as ancient monuments. There are also other themes subordinate to this main theme, which are no less important to Schinkel – for example his consideration of the climatic situation by providing courtyards, peristyles and colonnades, which provide shade for the rooms. »Considerable spaces under the roofing« are intended to keep the scorching heat from the living rooms. The trees planted in the spaces remaining between the buildings, the arbours and gardens with fountains are also there for cooling purposes. The green areas and the hippodrome are also intended to mitigate the contrast between old and new. The architecture itself doesn't compete with antiquity either, but tries to develop something new from tradition. In the so-called »legitimist« version of his textbook written in about 1835 Schinkel spoke out against »trivial-faithful« relationships with recognized authorities, and demanded »intellectual freedom and speculative imagination«. Truly »historical« building could occur only in places where »something more, a new element« is introduced into the world in some way, »from which a new story is created and continued«. In Schinkel's eye, it was only in this way that a work of art could



Räume um Atrien, Peristyle und Höfe. Er folgt dabei Vitruv, der im VI. Buch der *Decem libri* das antike römische und griechische Haus mit allen seinen Räumen beschrieben hatte, wie auch den Villenbriefen des Plinius, in denen ja gerade die Ausrichtung der Villen auf die Natur, das Klima und die Tageszeiten, auf Licht, Luft und Sonne, thematisiert ist. In der Anlage einzelner Räume und in vielen Details hat sich Schinkel auf antike Vorbilder berufen, sich diese Modelle jedoch für seine Zwecke selbständig angeeignet und für die spezifischen Zwecke seiner Räume anverwandelt. So entspricht die Königliche Pforte in Proportion und Details der Tür der nördlichen Vorhalle des Erechtheions. Die den Pfeilern applizierten Göttergestalten im Obergeschoß der Schmalseiten des königlichen Saales sind von der Incantada bei Saloniki übernommen. Die Kassettierung des Empfangszimmers in der Mitte des Königlichen Ganges läßt sich auf die des Pronaos des Parthenon zurückführen. Die Säulen des Hauptsaaes schließlich sind dem Vorbild der Athener Hadriansbibliothek verpflichtet, von der die Kapitelle und die nach rückwärts in die Wand einbindenden Architrave von Schinkel aufgenommen werden.⁵⁹ Alle diese konkret nachweisbaren formalen Übernahmen konnte Schinkel aus der Literatur, vor allem aus Stuart und Revetts *The Antiquities of Athens* von 1762 und den bis 1830 erschienenen Folgebänden entnehmen. Er bleibt jedoch nicht bei der formalen Übernahme stehen, sondern verwendet die vorgefundenen Bauformen, um etwas Neues zu gestalten. Dies läßt sich insbesondere am Prachtsaal zeigen: Vom Typus her betrachtet, entspricht der Raum dem bei Vitruv (VI, 5) beschriebenen Tetrastilos, dem viersäuligen Saal. Seit den Vitruv-Übersetzungen und Bearbeitungen von Jocundus (1511) und Caesariano (1521) ist dieser von Vitruv erwähnte Saal immer wieder im Zusammenhang mit dem prachtvollen korinthischen Hof (oecus corinthius) rekonstruiert worden – am eindrucksvollsten von Palladio als viersäuliger korinthischer Saal.⁶⁰ Schinkel geht mit seinem Hauptsaal aber weit über ein solch rekonstruierendes Verhältnis gegenüber der antiken Architektur hinaus und verbindet den vitruvianischen Typus mit Vorbildern aus der ihm bekannten griechischen und athenischen Architektur, indem er diese Vorbilder für seine Zwecke umdeutet. Sind etwa die Säulen der Hadriansbibliothek bloße Fassadenelemente ohne tragende Funktion, so erhalten sie bei Schinkel eine konstruktive Funktion und werden zu Trägern des Hängewerks. Das Hängewerk selbst nimmt Bezug zur wölbungslosen griechischen Architektur, d. h. Schinkel will es als Weiterentwicklung griechischer Dachstuhlkonstruktionen verstanden wissen.

Schinkels Architektur will die Geschichte der Architektur progressiv fortschreiben. Zwar zitiert er formal und inhaltlich Bauten der vergangenen Architekturge-schichte, sieht darin jedoch keinen Selbstzweck, sondern will, daß seine Erfindungen selbst Teil einer prospektiven Architekturge-schichte werden. In diesem Zusammen-hang ist auf ein weiteres Motiv in den Entwürfen hinzuweisen, das im Gegensatz zu dem bisher Genannten zu stehen scheint: Es handelt sich um die Gestaltung der Außenwände insbesondere der Kapelle und des Hauptsaaes (Tf. 10, 13). Das als griechische Bauweise bei Vitruv (II, 8) beschriebene »isotome« Mauerwerk, das aus gleich hohen Quadern mit Fugenwechsel besteht, eine hohe Haltbarkeit verspricht und



34. James Stuart und Nicolas Revett, Aufriß der Hadriansbibliothek, Athen (Ausschnitt). Aus: James Stuart und Nicolas Revett, *The Antiquities of Athens*, 4 Bde., London 1762–1816, Kapitel V, Tf. III. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

35. Hadriansbibliothek, Athen. (Photo: Sokratis Georgiadis.)

36. James Stuart und Nicolas Revett, Aufriß der Incantada bei Saloniki. Aus: *Die Alterthümer zu Athen. Gemessen und gezeichnet von J. Stuart und N. Revett*, Leipzig und Darmstadt, 1823–33, Heft XIII, Tf. VIII. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

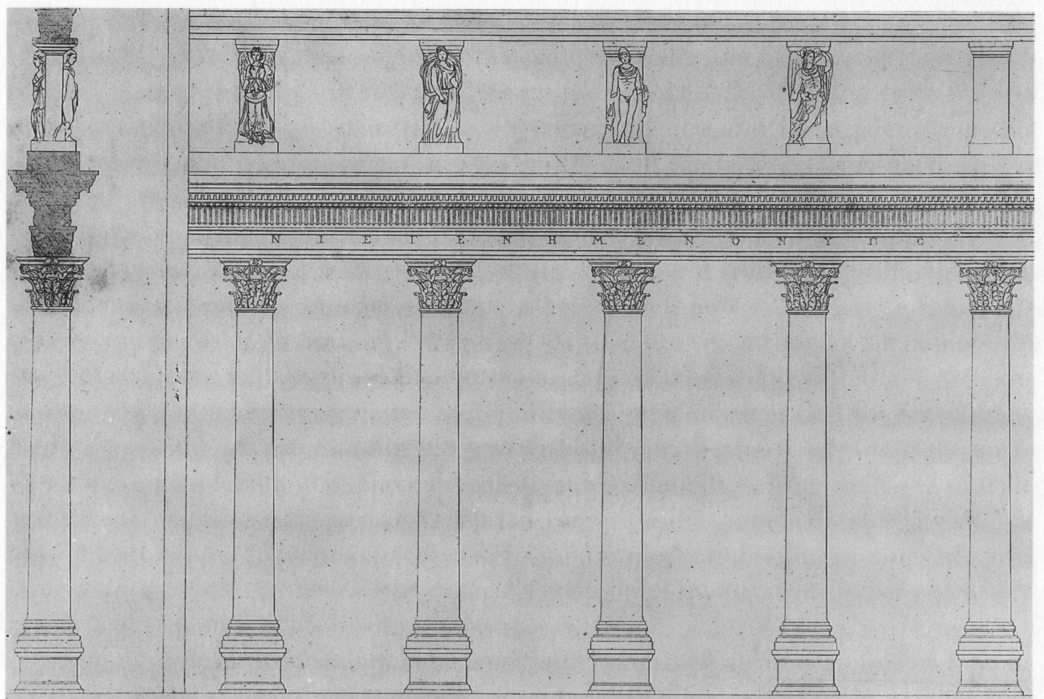
34. James Stuart und Nicolas Revett, elevation of the Library of Hadrian, Athens (detail). From: James Stuart und Nicolas Revett, *The Antiquities of Athens*, 4 vols., London, 1762–1816, chapter V, pl. III. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

35. Library of Hadrian, Athens. (Photo: Sokratis Georgiadis.)

36. James Stuart und Nicolas Revett, elevation of the Incantada near Saloniki. From: *Die Alterthümer zu Athen. Gemessen und gezeichnet von J. Stuart und N. Revett*, Leipzig und Darmstadt, 1823–33, vol. XIII, plate VIII. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Photo: Joachim Siener.)

come into being that is completely formed throughout, »in a simple and splendid way, and all of a piece, in such a way that it could be only a product of genius«.⁵⁸

Schinkel wrote to the Bavarian crown prince that he designed the palace on the Acropolis in the Pompeian manner. This refers to the fact that the complex has only one storey, but also to the grouping of the rooms around atriums, peristyles and courtyards. Here he is following Vitruvius, who had described ancient Greek and Roman houses and all their rooms in the VIth book of the *Decem libri*, and also Pliny's villa letters, which particularly address the way in which the villas are directed towards nature, the climate and the time of day, towards light, air and sun. Schinkel relied on ancient models when placing individual rooms and in many details, but adopted these models independently for his purposes and transformed them to meet the specific needs of his rooms. Thus the Royal Gate corresponds with the door of the northern lobby of the Erechtheum in proportion and details. The figures of gods applied to piers in the upper storeys of the narrow sides of the royal hall are taken over from the Incantada near Saloniki. The coffering of the reception room in the middle of the Royal Passage can be traced back to the pronaos of the Parthenon. Finally, the pillars in the main hall are indebted to the model of the Library of Hadrian in Athens: Schinkel made use of its capitals and the architraves that are tied back into the wall.⁵⁹ Schinkel was able to take all these formal borrowings, of which there is concrete evidence, from literature, above all from Stuart and Revett's 1762 *The Antiquities of Athens* and its successor volumes up to 1830. But these are not just formal borrowings, he uses the building forms he finds to create something new. This can be seen particularly clearly in the Ceremonial Hall: considered as a type, the room is a tetrastylus of the type described by Vitruvius (VI, 5) a hall with four columns. Ever since the translations of Vitruvius by Jocundus (1511) and Caesariano (1521) this hall mentioned by Vitruvius had been reconstructed in the context of the magnificent Corinthian courtyard (oecus corinthius) – most impressively by Palladio, as a Corinthian hall with four columns.⁶⁰ But Schinkel's main hall goes well beyond a reconstructed relationship of this type as far as ancient architecture is concerned and combines the Vitruvian type with models from Greek and Athenian architecture that were familiar to him, by reinterpreting these models for his own purposes. For example, the columns in the Library of Hadrian are mere non load-bearing façade elements, but in Schinkel's case they acquire a constructive function, and support the hanging truss. The truss itself relates to unvaulted Greek architecture, i.e. Schinkel wishes it to be perceived as a further development of Greek roof truss construction.



seine Festigkeit deutlich zeigt, ist von Schinkel mit farbigen Streifen überzogen oder in Felder gegliedert, die die Stoßfugen der Quader überschneiden. Die farbigen Streifen verdeutlichen also nicht die Konstruktion, sondern widersprechen ihr, indem sie über die konstruktiv bedingte Ordnung des geschichteten Mauerwerks eine zweite nichtkonstruktive Ordnung als bloß flächenwirksamen Schmuck legen. Dasselbe Prinzip der Felderung mit Rechtecken und eingeschriebenen Rundmedaillons hat Schinkel im Innenraum des Königlichen Ganges angewandt (Tf. 16), doch mit dem Unterschied, daß diese Felderung nicht auf ein isotomes Mauerwerk aufgelegt ist, sondern nur die mit Marmorplatten ausgeschlagenen Wände gliedert. Die farbigen Streifen auf dem Mauerwerk ließen sich also als Übertragung eines Innenraummotivs auf den Außenbau verstehen, was den intimen Charakter der ganzen Anlage unterstützt. Dies ist jedoch keine befriedigende Antwort auf den festgestellten Widerspruch zwischen offenem Zeigen und Verbergen der Konstruktion. Dieser Widerspruch ließe sich wie folgt lösen: Schinkel gibt auf keinem Plan und auch im Brief an den Kronprinzen nicht an, aus welchen Materialien der Palast erbaut werden sollte. Zwar hatte Quast von »gold-glänzenden Marmorsäulen« gesprochen, durch die der neue König Griechenlands von der Akropolis auf die Stadt herniedersehen werde, ob aber alle Mauern tatsächlich aus Marmor errichtet werden sollten, ist eher zu bezweifeln. Wenn also der Palast nicht aus marmornen Quadersteinen errichtet, sondern vielleicht die Fugung nur in den Verputz eines Ziegelmauerwerks eingeritzt oder ein Ziegelkern nur mit Marmorplatten verkleidet ist, dann haben die farbigen Streifen durchaus einen Sinn – sie sind nur Ornament, und als Ornament überspielen sie die als bloße Verkleidung decouverte isotome Fugung. Somit wären die Streifen und die Felderung kein Verstoß gegen das für den Hauptsaal zitierte »klassische Prinzip der Architektur«. Schinkel geht es hier durchaus um »Wahrheit« – in diesen Fall durch eine Weiterentwicklung der Gestaltung geschlossener Wandflächen, mit der er sich bereits beim Bau der Lustgartenfront des Alten Museums in Berlin beschäftigt hatte. Die Flächenhaftigkeit der Wand, nicht der Mauer, soll als solche dargestellt werden. Die Wand besitzt keine Tiefe, sondern ist eine untektonische Fläche, die mit Fresken bemalt oder durch farbige Streifen und Felder gegliedert werden kann. Auch bei den Außenmauern des Schlosses Orianda hat Schinkel über die gequaderten Wände farbige Streifen gelegt, nur mit dem feinen Unterschied, daß die Streifen mit der Sohlbank enden, also eine gliedernde architektonische Funktion übernehmen. Dennoch bewahren die Streifen auch hier ihren flächenbezogenen dekorativen Charakter (Tf. 22, 24, 25).

Es mag spitzfindig erscheinen, sich mit solchen Details der Architektur Schinkels auseinanderzusetzen, doch sind sie deshalb so wichtig, weil sie über den phantastischen Grundzug des Entwurfes hinaus Architektur als Architektur thematisieren. Hierbei sind die von Klenze so unerbittlich benannten Schwachstellen des Entwurfes und seine prinzipielle Unausführbarkeit nicht zu berücksichtigen, denn bei der Thematisierung von Architektur als solcher braucht auf lokale, funktionale und technische Bedingungen keine Rücksicht genommen zu werden. Das Thema für Schinkel war: Wie kann man auf einem vorgegebenen Platz von hoher ästhetischer und politischer Aufladung und besetzt mit Inkunabeln der Architekturgeschichte ein Gebäude entwerfen, das ein bestimmtes Raumprogramm abdeckt, dennoch aus Rücksicht auf die antiken Bauten nicht zu groß sein darf und trotzdem den Ansprüchen einer königlichen Residenz genügt? Für diese eigentlich nicht zu lösende Aufgabe hat Schinkel ein Gebäude entworfen und eine Anlage gestaltet, die mit heterogenen Elementen versucht, dem Genius loci gerecht zu werden. Aus der Kenntnis antiker griechischer und römischer Architektur entwickelt Schinkel eine neue architektonische Sprache, mit der er der Bauaufgabe »Residenzschloß« neue Facetten abgewinnt.

Schinkel's architecture is intended to extend the history of architecture in a progressive fashion. He cites ancient buildings both formally and in terms of content, but does not see this as an end in itself, but wants his inventions to become part of prospective architectural history themselves. Another theme of his designs should be pointed out in this context, which seems to contradict the above: it affects the design of the outer walls, especially of the chapel and the main hall (pl. 10, 13). »Isotomic« masonry, described by Vitruvius as the Greek building method (II, 8), consists of ashlar blocks of the same height with alternating joints. It is very long-lasting, and clearly solid to look at. Schinkel paints it over with coloured stripes or divides it into fields that cut through the vertical joints between the blocks. Thus the coloured stripes do not make the construction any clearer, but contradict it, by laying a second, non-constructive order as merely superficial decoration over the structurally determined order of the masonry layers. Schinkel had used the same principle of imposing fields with rectangles and inscribed circular medallions in the interior of the Royal Passage (pl. 16), but with the difference that these fields are not superimposed on isotomic masonry but serve only to articulate the marble-lined walls. The coloured stripes on the masonry were thus intended to be understood as an interior motif transferred to the exterior, which reinforces the intimate character of the complex as a whole. But this is not a satisfactory response to the established contradiction between the open display and concealment of the construction. This contradiction could be resolved as follows: Schinkel does not state what materials the palace should be built of on any plan, nor in his letter to the crown prince. It is true that Quast spoke of »gold-gleaming marble columns«, through which the new King of Greece would look down on the city from the Acropolis, but it is unlikely that the intention actually was to build all the walls in marble. And so if the palace was not to be built of marble ashlar blocks, but the joints were perhaps simply to be incised in the rendering on brick masonry, or a brick core was simply to be clad with marble slabs, then the coloured stripes make complete sense – they are just ornament, and as ornament they cover up the isotomic joints, which have been found to be mere cladding. In this case the stripes and fields would not infringe the »classical principle of architecture« cited for the main hall. Schinkel is entirely concerned with »truth« here – in this case by developing the design of closed wall surfaces further, something he had already addressed when designing the Lustgarten façade of the Altes Museum in Berlin. He is intending to represent the surface quality of the interior, not the exterior wall. The wall has no depth, but is an architectural surface that can be articulated with frescoes or coloured stripes and fields. Schinkel also placed coloured stripes on the outer walls of the Orianda palace, in this case with the subtle difference that the stripes end at the window sill, in other words take over an articulating architectural function. Nevertheless, here too the stripes retain their surface-related decorative character (pl. 22, 24, 25).

It may seem to be splitting hairs to address this kind of details in terms of Schinkel's architecture, but they are important because they address architecture as architecture, over and above the fantasy-base of the design. Here the weaknesses of the design that Klenze mentions so remorselessly and the fact that it is essentially not open to realization should not be taken into account, because when architecture is being addressed as such there is not need to pay attention to local, functional and technical conditions. The theme for Schinkel was: how can one design a building in a prescribed location with a high aesthetic and political charge, and weighed down with incunabula of architectural history? The building has to cover a definite spatial programme, but cannot be too high in consideration of the ancient buildings and nevertheless has to meet all the requirements of a royal residence. This is a problem that is not actually open to solution, but Schinkel designed a building and a complex that attempts to do justice to the genius loci with heterogeneous elements. Schinkel develops a new architectural language from his knowledge of Greek and Roman architecture, and uses this to establish new facets for designing a »residential palace«.

Die Entwürfe für das Schloß Orianda auf der Krim

Der Entwurf für den Palast auf der Akropolis für den griechischen König ließe sich als eine erweiterte Fassung der Anlagen von Charlottenhof interpretieren, indem die Maximen, die Schinkel dort leiteten, hier ins Große und noch Vielgestaltigere transponiert sind. Hervorzuheben sind die Asymmetrie und das Arbeiten mit Kontrasten zwischen offenen und geschlossenen, hellen und dunklen, hohen und niedrigen sowie engen und weiten Räumen. Es werden Raumfluchten mit Ausblicken angelegt, die als gerahmte Bilder erscheinen und somit an Theaterdekorationen erinnern. Auch die landschaftliche Einbindung und die Durchgrünung mit mannigfachem Baum- und Heckenwerk, Treillagen und Parterres sind bei beiden Anlagen gleich wirksam. All diese Aspekte bestimmen den romantischen Reiz, das idealistisch Entrückte, das märchenhaft Ferne und doch so Nahe dieser Bauten und Entwürfe. Auf den ersten Blick scheinen all diese Aspekte bei den Entwürfen für das kaiserliche Schloß Orianda auf der Krim vernachlässigt worden zu sein. Der Grundriß (Tf. 18) zeigt eine achsensymmetrische Anlage. Drei quadratische, eingeschossige Baukörper bilden den Eingangsbereich. Das Schloß selbst ist auf längsrechteckigem Grundriß um ein großes Peristyl angelegt, das in seiner Mitte einen weiteren längsrechteckigen Baukörper aufnimmt, der einem ionischen Tempel als monumentaler Sockel dient. Zwischen Peristyl und Sockelbau sind Wasserbassins und Gärten ebenfalls symmetrisch angelegt. So beschrieben, erscheint das Schloß Orianda fast wie eine barocke, spätabsolutistische Anlage und als ein gewaltiger Rückschritt gegenüber den Plinius-Villen, den Anlagen von Charlottenhof und dem Entwurf für die Akropolis. Allerdings würde Schinkel einer solchen Beschreibung den Vorwurf machen, den er all den »Barbaren« vorhält, die immer nur auf das »breit in die Augen fallende« achten würden und denen der »feinste Sinn« fehlt, das Neue einer Architektur zu erkennen. Richtig einschätzen und genießen ließe sich ein Werk, so Schinkel, erst dann, »wenn man im Stande ist sämtliche Theile eines Werkes als unzertrennlich, als nothwendig und als harmonisch in einem Schläge zu fühlen«.⁶¹ Dieser Weg der Analyse soll hier auf den zunächst so konventionell anmutenden Schloßentwurf angewendet werden.

Die Beziehungen Preußens zu Rußland waren 1817 dadurch gestärkt worden, daß König Friedrich Wilhelm III. seine Tochter Charlotte mit dem russischen Thronfolger und späterem Zaren Nikolaus I. verheiratete. Als Zarin Alexandra Feodorowna bereiste die preußische Königstochter zusammen mit Nikolaus 1837 die Halbinsel Krim, die als Taurisches Gouvernement ein Teil des russischen Reiches war. Die Zarin war von dem seit 1801 in zaristischem Besitz befindlichen kleinen Anwesen Orianda an der Südküste der Krim inmitten einer pittoresken, rivieraartigen Landschaft so begeistert, daß der Zar ihr dieses Anwesen schenkte. Da die vorhandenen Baulichkeiten aus der Zeit Zar Alexanders jedoch einem modernen kaiserlichen Landhaus nicht genügten, beschloß die Zarin, einen Neubau zu beginnen, und wandte sich im Frühjahr 1838 an ihren Bruder, den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, in Berlin. Ihm berichtete sie über die Schenkung und ihren Wunsch, sich auf der Krim ein kleines Landhaus in der »Art von Siam« errichten zu lassen. Mit »Siam« meinte sie das Schloß und die Anlagen von Charlottenhof, die Friedrich Wilhelm in Anlehnung an die Reisebriefe *Du Royaume de Siam* von 1691 von Simon de la Loubère so betitelt hatte. »Siam« war für den Kronprinzen das »arkadische Modell eines freien Landes«, in dem er seine eigenen intellektuellen, politischen und künstlerischen Ideen von einem geordneten Gemeinwesen gleichsam als Gesamtkunstwerk *avant la lettre* mit Unterstützung Schinkels und Lennés umsetzte.⁶² Solch ein »Siam« also wünschte sich auch die Zarin, und es ist nicht verwunderlich, daß Schinkel schon im Mai 1838 mit dem Projekt betraut wurde.

Ausgestattet mit Ansichten der Gegend, Lageskizzen der bestehenden drei kleinen Gebäude und unter Beteiligung des Kronprinzen machte sich Schinkel an die Arbeit. Neben dem ab 1845 in den *Werken der höheren Baukunst* publizierten Entwurf existiert im Schinkel-Museum in Berlin noch ein weiterer Entwurf in wesentlich kleineren Dimensionen⁶³ und nur entfernt »in der Art von Siam«. Mit ihren vier

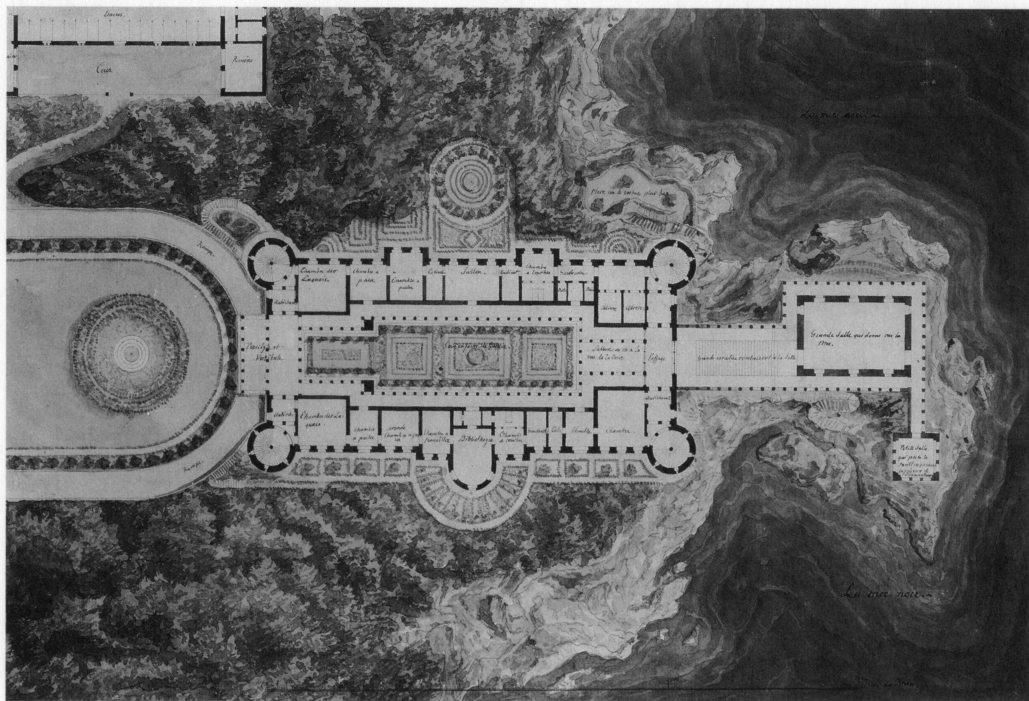
The designs for the Orianda palace in the Crimea

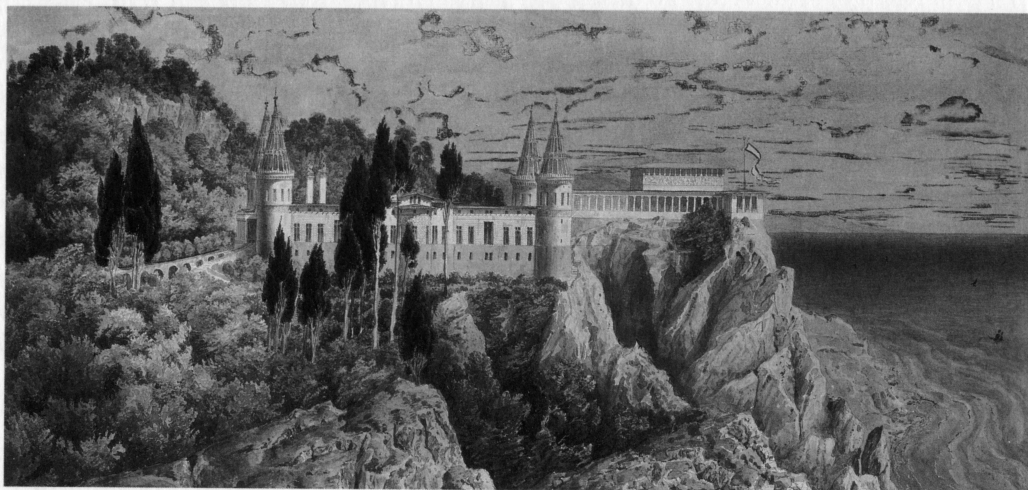
The design for the palace on the Acropolis for the Greek king could be interpreted as an extended version of the Charlottenhof complex, in that the maxims that guided Schinkel there are here transposed on to a larger and much more diverse scale. We should stress the lack of symmetry, and the work with contrasts between open and closed, light and dark, high and low and confined and open rooms. Series of rooms are arranged with views that look like framed pictures and are thus reminiscent of theatre sets. Also, both sets of buildings are equally effectively related to the landscape, and planted with all kinds of trees and hedges, trellises and flower beds. All these aspects help to create the romantic charm, the quality of idealistic other-worldliness, fairy-tale distance and yet complete closeness of these buildings and designs. At a first glance all these aspects seem to have been neglected in the designs for the imperial palace of Orianda in the Crimea. The floor plan (pl. 18) shows an axially symmetrical complex. The entrance area is made up of three square single-storey buildings. The palace itself is laid out on a rectangular floor plan around a large peristyle that accommodates another rectangular building in its centre, which serves as a monumental base for an Ionic temple. Pools and gardens are also arranged symmetrically between the peristyle and the base section. Described in this way, the Orianda palace sounds like a Baroque, late-absolutist complex, and a massively retrograde step from the Pliny villas, the Charlottenhof complex and the design for the Acropolis. Certain Schinkel himself would object to this description as he does to all »barbarians« who he claims always pay attention only to what »immediately meets the eye«, and who do not have the »most refined sense« that makes them able to recognize the new qualities of a particular piece of architecture. Schinkel says that a work can only be correctly valued »if one is in a position to sense every part of a building as indivisible, necessary and harmonious at a single stroke«.⁶¹ The palace design, which seems so conventional at first sight, will be analysed on these principles here.

Prussia's relationship with Russia was strengthened in 1817 by the fact that King Friedrich Wilhelm III married his daughter Charlotte to the heir to the Russian throne and later Tsar Nicholas I. In 1837 the Prussian princess toured the Crimean peninsula with Nicholas as Tsarina Alexandra Feodorovna; the peninsula was part of the Russian empire as the government of Tauris. The Tsarina was so enthusiastic about the little Orianda estate on the south coast of the Crimea in a picturesque, rivi-

37. Karl Friedrich Schinkel, sogenannter moskowitischer Entwurf für das Schloß Orianda auf der Krim, 1838. Grundriß. (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SM 35a.11; Photo: Jörg P. Anders.)

37. Karl Friedrich Schinkel, the so-called Muscovite design for the Orianda palace in the Crimea, 1838. Plan. (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SM 35a.11; photo: Jörg P. Anders.)





38. Karl Friedrich Schinkel, sogenannter moskowitischer Entwurf für das Schloß Orianda auf der Krim, 1838. Perspektive. (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, SM 35a. 12; Photo: Jörg P. Anders.)

38. Karl Friedrich Schinkel, the so-called Muscovite design for the Orianda palace in the Crimea, 1838. Perspective drawing. (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, SM 35a. 12; photo: Jörg P. Anders.)

spitzhelmigen Türmen weckt die langgestreckte Anlage auf dem weit ins Meer vorspringenden Felsplateau die Assoziation an typische Bauten des russischen Zarenreichs. Schinkel hatte sich 1813 mit einer solchen altrussischen Architektur und insbesondere mit dem Moskauer Kreml für Schaubilder und Bühnendekorationen beschäftigt, und es liegt auf der Hand, daß er für ein Lustschloß der russischen Zarin diesen Stil wählt. Der altrussische Charakter der Anlage betrifft jedoch nur die erste Assoziation vor dem Außenbau. Im Inneren findet sich ein antikisierendes Gartenperistyl, um das sich die Privat- und Festräume gruppieren. In der Längsachse, weiter auf das Meer zu, schließen sich an die von den Türmen eingefasste Anlage über eine breite Treppe drei weitere höher gelegene Räume an, die im Grundriß mit Grande Salle, Petite Salle und Pavillon bezeichnet sind und von denen sich grandiose Ausblicke auf die Landschaft und das Schwarze Meer eröffnen. Vom Konzept her finden sich also in diesem Entwurf bereits all die Elemente und Motive, die Schinkel im zweiten »antikischen« Entwurf weiter ausgearbeitet hat: die geschlossene, auf einen Gartenhof ausgerichtete eigentliche Schloßanlage mit introvertiertem Charakter und die über eine Treppenanlage zugänglichen extrovertierten Räume, die höher gelegen sind als das Schloß selbst.

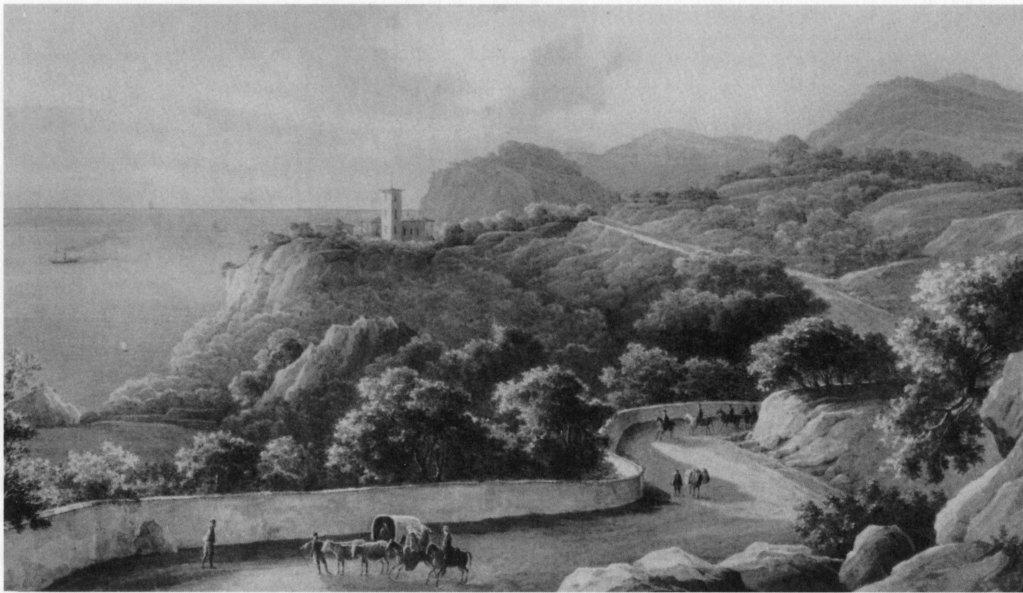
Im Vergleich zum publizierten Projekt ist leicht zu erkennen, daß die beiden Entwürfe nicht für denselben Ort konzipiert sind. Die kleine Anlage im moskowitischen Stil rückt über einem Steilabhang unmittelbar an das brausende Meer heran. So ergibt sich im Pavillon fast der von Plinius für das Triclinium seines Laurentinums beschriebene Effekt, daß der Raum von den gebrochenen Wellen leicht gespült wird. Durch die raumhohen Türen und Fenster würde sich auch von diesem Pavillon die Aussicht auf gleichsam »drei Meere« ergeben. Auch andere Motive dieses Entwurfes ließen sich mit entsprechenden Stellen aus dem Brief von Plinius über das Laurentinum in Beziehung setzen, was nochmals den fiktiven Charakter des Terrains bekräftigen würde. Für den »antikischen« Entwurf hat sich in Schinkels Nachlaß eine Reihe von Studien, Skizzen und Vorentwürfen erhalten, in denen sich er und wohl auch der Kronprinz mit der Situation am vorgesehenen Bauplatz auseinandersetzen. Der »moskowitische« Entwurf kann daher als eine erste, spontane Idee Schinkels charakterisiert werden, der russischen Zarin eine ihren Wünschen, der Landschaft und dem Genius loci angemessene Anlage zu schaffen. Daß die Zarin diesen Entwurf jemals gesehen hat und ihren Zuspruch gefunden hätte, ist eher zu bezweifeln. Sicher ist jedoch, daß der Kronprinz Friedrich Wilhelm auf den weiteren Fortgang des Entwurfes und insbesondere auf den gewaltigen Maßstabssprung von einer kleinen Anlage zu einem großartigen Schloß eingewirkt hat. Denn die Zarin beharrte weiterhin auf ihrem Wunsch nach einem kleinen Landhaus und lehnte den großen Entwurf Schinkels im April 1839 mit den Worten ab: »Warum macht er nicht noch eine kleinere Möglichkeit statt dieser Unmöglichkeit, wodurch Mithridates' Nachfolger Ruhm einernten sollte, aber wenig Freude im Wohnen und wir überdies zu Greisen werden möchten, ehe der Bau vollendet.«⁶⁴

era-like setting – it had been in the possession of the Tsars since 1801 – that the Tsar made her a present of the estate. But as the existing buildings from the time of Tsar Alexander were not adequate as a modern imperial country residence, the Tsarina decided to start on a new building and turned to her brother, Crown Prince Friedrich Wilhelm, in Berlin in spring 1838. She told him about the gift, and that she would like to have a little country house built in the Crimea in the »manner of Siam«. By »Siam« she meant the palace and grounds of Charlottenhof; Friedrich Wilhelm had borrowed this name from Simon de la Loubère's 1691 travel letters *Du Royaume de Siam*. For the crown prince, »Siam« was the »arcadian model of a free country«, where he implemented his own intellectual, political and artistic ideas of an ordered community, as a »Gesamtkunstwerk« *avant la lettre*, as it were, with the support of Schinkel and Lenné.⁶² And so the Tsarina wanted a »Siam« like this for herself, and it is not at all surprising that Schinkel had been entrusted with the project by May 1838.

Schinkel set to work, armed with views of the area, general sketches of the three existing buildings and with some assistance from the crown prince. In addition to the design published from 1845 in the *Werke der höheren Baukunst*, the Schinkel museum in Berlin contains another design, on a much smaller scale,⁶³ which is only distantly »in the manner of Siam«. The long complex with its four pointed towers on a rocky plateau thrusting far out into the sea is reminiscent of the typical buildings of the Russian tsardom. Schinkel had worked with old Russian architecture of this kind and with the Kremlin in Moscow in particular for drawings and stage sets, and it is obvious that he would choose this style for a palace for the Russian Tsarina. But the old Russian character applies only to the first impression made by the exterior. Inside is a garden peristyle on ancient lines, with private and public rooms grouped around it. On the longitudinal axis, nearer to the sea, three more rooms, set higher, join the complex contained by the towers via a broad staircase; in the floor plan they are called Grande Salle, Petite Salle, and Pavillon, and afford a magnificent view of the countryside and the Black Sea. Thus conceptually this design already contains all the motifs that Schinkel developed further in the second »antique« design: the actual, introverted palace complex, closed and facing a garden courtyard, and the extrovert rooms, accessible by a set of stairs, which are placed higher than the palace itself.

In comparison with the published project, it is easy to see that the two designs are not conceived for the same place. The small complex in the Muscovite style shifts right up to the roaring sea via a steep escarpment, thus almost producing the effect described by Pliny for the triclinium in his Laurentinum: the room seems to be lightly washed by the breaking waves. The doors and windows rising through the full height of the building would also give a view of »three seas«, so to speak, from this pavilion. Other motifs of this design could also be related to appropriate passages in Pliny's letter about the Laurentinum, which would further reinforce the imaginary nature of the terrain. Schinkel's estate contained a series of studies, sketches and preliminary designs for the »antique« design, in which he and probably the crown prince as well analysed the situation on the prescribed site. Thus the »Muscovite« design can be described as a first, spontaneous idea by Schinkel for creating a complex for the Russian Tsarina that would be appropriate to her wishes, the landscape and the genius loci. But it is doubtful whether the Tsarina ever saw this design and whether it would have met with her approval. But it is certain that Crown Prince Friedrich Wilhelm influenced the continuing progress of the design and especially the enormous leap in scale from a little set of buildings to a magnificent palace: in fact the Tsarina continued to insist on her request for a little country house and rejected Schinkel's large-scale design in April 1839, saying: »Why does he not provide a smaller possibility instead of this impossibility, which should harvest fame for Mithridates' successor, but little pleasure in dwelling therein, and furthermore, that we might become old men and women before the building is complete.«⁶⁴

Schinkel must have been all the more upset by this rejection from the Tsarina as he frequently referred to her request in the letter that was sent off to her with the



Diese Absage der Zarin dürfte Schinkel um so mehr getroffen haben, als er in seinem Schreiben, das zusammen mit den Plänen im Herbst oder Winter 1838 an die Zarin geschickt wurde, sich mehrmals auf die Wünsche der Herrscherin bezog. So habe sie einen Bau »in den edelsten Formen des klassischen Altertums« und »im Sinne des altgriechischen Stils« verlangt und auch ein großes Atrium gefordert, so daß es Schinkel kaum möglich schien, die Anlage unter Berücksichtigung der höfischen Bedürfnisse noch kleiner auszubilden. Dabei ist zu beachten, daß Schinkels Entwurf durchaus nur vom Raumprogramm eines Landhauses ausgeht und auf wesentliche Bestandteile eines Schlosses verzichtet. So fehlen im Vergleich zum Raumprogramm des Königspalastes auf der Akropolis eine Kapelle, ein Thronsaal und ein großer Repräsentationssaal. Zieht man gar Schinkels Entwurf für eine Idealresidenz, die er 1835 im Auftrag des Kronprinzen entwarf und die natürlich neben den üblichen Räumen einen Thronsaal, ein Theater und ein Opernhaus, eine große Kirche und diverse museal genutzte Räume enthielt, zum Vergleich heran, so wird der gleichsam private Landhauscharakter des Schlosses Orianda deutlich. Es ist freilich ein Landhaus für das russische Zarenpaar und somit ein »Sitz des größten Kaiserhauses der Erde«, wie Schinkel im Brief an die Zarin betont.

Schinkel war von der Zarin über den Grafen Woronzow, der im Herbst 1838 in Berlin weilte, mit Ansichten und Lageplänen der bestehenden Anlage von drei kleinen Gebäuden in Orianda versorgt worden. Insbesondere die 1837 datierte Ansicht der Gesamtsituation von Nikanow Tschernezow vermittelte Schinkel eine Vorstellung von der Landschaft, in der das Schloß errichtet werden sollte. In seiner Gesamtansicht des Schlosses (Tf. 17) übernimmt Schinkel die von Tschernezow gewählte Perspektive mit dem Blick über die hügelige Gegend, zur Steilküste und aufs Meer. Er modifiziert und idealisiert dabei die Unberührtheit der Landschaft durch Fortlassung der Handelsstraße, die an Orianda vorbeiführt. Durch die Wahl des Blickpunkts versteckt er geschickt die weiteren zum Schloß gehörigen Anlagen des Hippodroms, der Pferdeställe und Remisen sowie die beiden das Hippodrom flankierenden Türme. Um so glänzender und abgehobener aus der Welt des Profanen und Alltäglichen erscheint zwischen den Bergen und dem Meer das Schloß mit seinen goldenen Dächern und dem bekrönenden Pavillon in Form eines Tempels.⁶⁵ Wie schon im »moskowitzischen« Entwurf angelegt, ist es dieser Aussichtspavillon, der Schinkel besonders interessierte und auf dessen Inszenierung die ganze Anlage ausgerichtet ist.

Der Palast ist in zwei Hauptteile gegliedert, einen Vorbereich mit drei quadratischen Baukörpern und den eigentlichen Palast, der als dreiflügelige Anlage um ein Peristyl geführt ist, in dessen Mitte der über seitliche Treppenläufe zugängliche Sockelbau des Pavillons steht (Tf. 18). Eine im Halbkreis geführte Rampe, die gemäß

39. Nikanow Tschernezow, Ansicht von Orianda, 1837 (?). Original verschollen. (Nach: *Die Baukunst: Die Kunst im Dritten Reich*, Januar 1943, S. 17.)

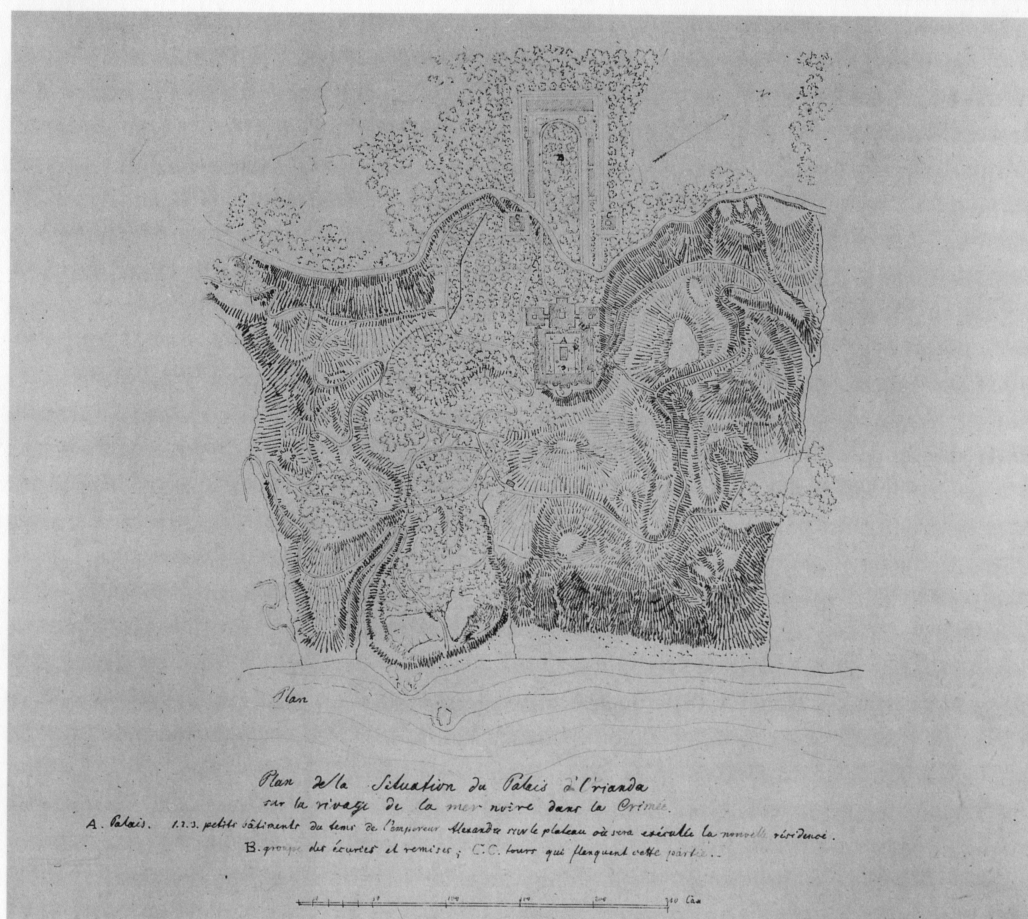
40. Karl Friedrich Schinkel, Geländeskizze zum endgültigen Entwurf für das Schloß Orianda, 1838. (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, SM 35a. 13; Photo: Jörg P. Anders.)

39. Nikanow Chernetsov, view of Orianda, 1837 (?). Original lost. (After: *Die Baukunst: Die Kunst im Dritten Reich*, January 1943, S. 17.)

40. Karl Friedrich Schinkel, site sketch for the final design for the Orianda palace, 1838. (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, SM 35a. 13; photo: Jörg P. Anders.)

plans in autumn or winter 1838. For example, she had asked for a building »in the most noble forms of classical antiquity« and »in the spirit of the ancient Greek style«, and also a large atrium, so that Schinkel no longer thought it was possible to make the complex any smaller if the court's wishes were to be met. We must also bear in mind that Schinkel's design is entirely based on the spatial requirements of a country house, and omits essential features of a palace. Thus, unlike the palace on the Acropolis, there is no chapel, no throne room and no great ceremonial hall. If one compares Schinkel's design for an ideal residence, which he designed for the crown prince in 1835, and which of course alongside the usual rooms contained a throne room, a theatre and an opera house, a large church and various rooms used for museum purposes, then it is quite clear that the Orianda palace is something like a private country house. Admittedly it is a country house for the Russian Tsar and his consort, and thus a »seat for the greatest imperial house on earth«, as Schinkel stresses in his letter to the Tsarina.

The Tsarina had provided Schinkel with views and general plans of the existing complex of three small buildings in Orianda via Count Vorontsov, who was in Berlin in autumn 1838. The view of the overall situation by Nikanow Chernetsov dated 1837 gave Schinkel a particularly good idea of the landscape in which the palace was to be built. In his general view of the place (pl. 17), Schinkel adopts the perspective chosen by Chernetsov with a view over the hilly area to the cliffs and the sea. Here he modifies and idealizes the untouched nature of the landscape by leaving out the trade road that leads past Orianda. His choice of viewpoint skilfully conceals the other structures belonging to the palace, the hippodrome, the stables and coach-houses, and the two towers flanking the hippodrome. This makes the palace between the mountains and the sea, with its golden roofs and crowning pavilion in the form of a temple, seem all the more magnificent and detached from the profane and everyday world.⁶⁵ As the »Muscovite plan« had already established, it is this viewing pavilion that particularly interested Schinkel: the whole complex is arranged as a setting for it.



der Disposition der Gesamtanlage ähnlich wie auf der Akropolis zu einem Hippodrom gehört, bildet die Vorfahrt vor den sechssäuligen dorischen Portikus des einzigen Zugangs der Gesamtanlage. Durch zwei Vestibüle hindurch führt der Weg in ein als Impluvium ausgebildetes großes Atrium mit kassettierter Decke (Tf. 27). Boden, Säulen und Decke dieses stark verschatteten Atriums sind in dunklen Farben gehalten. Schinkel wollte im Palast die »Pracht der krimischen und kaukasischen Steinarten« vorführen und sah für die Säulen des Impluviums polierten Granit oder Porphyrvor. Entlang den Türen zu den Räumen des Portiers, der Hauptwache, der Lakaien und Bediensteten und geleitet durch den in Freskotechnik gemalten Fries gelangt der Besucher des Palastes vor den Eingang zum kaiserlichen Hof. Mit dem großen Atrium sind links und rechts durch Gänge zwei kleinere Atrien verbunden, in denen die Hofdamen und Kammerherren sowie weiteres Hofpersonal untergebracht sind. Von diesen Atrien führen schmale Brücken direkt zu den kaiserlichen Räumen, so daß das Personal das große Atrium oder den kaiserlichen Hof nicht zu betreten brauchte, um den Herrschaften dienstbar zu sein (Tf. 18, 21). Für alle Bereiche des Palastes hat Schinkel nur den Erdgeschoßgrundriß angegeben, die Disposition des Attikageschosses, zu dem in den Atrien je eine und im Palast vier Treppen hinaufführen, ist nicht ausgeführt.

Bereits in der geschilderten Eingangssituation setzt Schinkel sehr stimmungsvolle inszenatorische Mittel ein: Nach dem dorischen Portikus folgt eine gleich breite Säulenhalle, dann verengt sich der Weg im zweiten Vestibül, um sich zum dunkel gehaltenen Atrium zu öffnen, das durch eine sehr breite, von zwei mal vier Pfeilern begrenzte Halle bereits den Durchblick zum hell beleuchteten Portikus des kaiserlichen Hofes freigibt. Es entsteht eine Sogwirkung in den Palast hinein durch den lebhaften Kontrast zwischen dunklen und hellen Bereichen, sowohl von der Beleuchtung als auch von der Materialwahl her. Die schwarzen Säulen im Atrium stehen im Kontrast zu den mosaizierten farbigen achteckigen Pfeilern des Peristyls. Der Besucher soll sich zum Licht und zur Farbe hin weiterbewegen. Im Peristyl wird der weitere Gang durch den Palast zunächst durch ein vergoldetes Gitter⁶⁶ gebremst, das im Halbkreis um ein rundes Bassin geführt ist und dem Eintretenden drei Möglichkeiten des Weitergehens eröffnet. Man kann in der Mittelachse in das Museum der kaukasischen Altertümer eintreten, das sich im Sockelbau des Pavillons befindet. Wendet man sich nach links oder rechts, gelangt man entweder zu den Räumen des Kaisers bzw. der Kaiserin oder zum meerseitigen Flügel mit den verschiedenen Empfangssälen und zu den Treppen, die zum Pavillon hinaufführen. Es handelt sich bei diesen Möglichkeiten jedoch nicht um Alternativen, denn erstens ist das Museum nur von dieser Seite aus zu betreten, es gibt keinen weiteren Ein- oder Ausgang. Zweitens kann der Pavillon nur erreicht werden, wenn man zuvor entlang der kaiserlichen Räume bis zu den Empfangsräumen geschritten ist, denn erst dort steigen beiderseits des Unterbaus die Treppen zum Pavillon an.

Eine »promenade architecturale«, die auf einem fortlaufenden Weg durch alle Räume führt, bietet Schinkel nicht an, sondern er zwingt den Besucher des Schlosses entweder in die »Sackgasse« des Museums oder lenkt immer wieder in den Portikus des kaiserlichen Hofes, der zwar als Haupteinschließungszone fungiert, den Besucher aber auf sehr lange Wege zwischen den verschiedenen Attraktionen des Palastes schickt. Dabei werden Erwartungen geweckt, die nicht eingehalten werden: So ist, vom hellen Peristyl aus gesehen, das Museum ein dunkler, in Brauntönen gehaltener und schwach durch seitlich einfallendes Licht beleuchteter Raum. Nur die rundbogige Öffnung am anderen Ende erscheint als heller Bereich (Tf. 28). In dieser Öffnung hat Schinkel eine Themis-Statue auf einem Sockel so postiert, daß sie aus dem Museum heraus zum großen Bassin blickt. Mit dieser Personifikation der Tugend kann der Besucher des Museums zwar über das Bassin schauen, aber er kann den Unterbau hier nicht verlassen. Um die Themis und die sie flankierenden Skulpturen eines Greifen und eines Löwen als Gruppe richtig – nämlich von vorn – zu betrachten, muß der Besucher wieder aus dem Museum heraus und den Portikus entlang einmal um die ganze Anlage herumgehen!

The palace is broken down into two main sections, an entrance area with three square buildings and the actual palace, a three-winged complex set around a peristyle, at the centre of which is the pavilion, a building with a base storey, accessible by flights of steps at the sides (pl. 18). A semicircular ramp, which is part of a hippodrome, appropriately to the disposition of the complex as a whole, similarly to the Acropolis, is the drive leading to the six-columned Doric portico of the only entrance to the complex as a whole. The route leads through two vestibules into a large atrium with a coffered ceiling in the form of an impluvium (pl. 27). The floor, columns and ceiling of this heavily shaded atrium are all in dark colours. Schinkel wanted to use the palace to demonstrate the »magnificence of the native stones of the Crimea and the Caucasus«, and intended to use polished granite or porphyry for the columns in the impluvium. The visitor to the palace reaches the entrance to the imperial courtyard by passing along the doors leading to the rooms for the porter, the main guard, the lackeys and servants, accompanied by a frieze painted using the fresco technique. Two smaller atriums on the right and left are linked to the large atrium by corridors; these accommodated the ladies-in-waiting and chamberlains and other court personnel. Narrow bridges lead from these atrium to the imperial chambers, so that the staff did not need to enter the large atrium or the imperial courtyard in order to perform their services (pl. 18, 21). Schinkel provided only the ground floor plan for all the areas of the palace; there is no plan of the disposition of the attica storey, to which one staircase leads from each of the atriums and four from the palace.

Schinkel starts to use very atmospheric and theatrical devices even in the entrance situation described above: the Doric portico is followed by a colonnade of the same width, then the route narrows in the second vestibule in order to open up into the atrium, which has been kept dark; this gives a first glimpse of the brightly lit portico of the imperial courtyard through a very wide hall with two times four piers. The lively contrast between light and dark areas, both in terms of lighting and the choice of material, creates a kind of suction into the palace. The black columns in the atrium contrast with the mosaic colours of the peristyle's octagonal piers. Visitors are intended to move on towards the light and colour. In the peristyle, further movement through the palace is restricted at first by a gilded railing⁶⁶ that is taken in a semicircle around a circular pool, offering visitors three possible routes forward. It is possible to enter the museum of Caucasian antiquities on the central axis; this is housed in the base storey of the pavilion. On turning to the right or left, the way leads either to the emperor's or the empress's chambers or to the wing on the sea side with the various reception rooms and the steps that lead up to the pavilion. But these possibilities are not alternatives: firstly the only access to the museum is from this side, there is no other entrance or exit. Secondly, the pavilion can only be reached if one has previously gone past the imperial chambers to the reception rooms, because it is only there that the steps go up to the pavilion on both sides of the substructure.

Schinkel does not offer a »promenade architecturale«, a continuous route through all the rooms, but forces visitors to the palace either into the museum »cul-de-sac« or keeps bringing them back to the portico to the imperial courtyard, which is indeed the main entrance zone, but necessitates very long walks to the palace's various attractions. Here expectations are aroused that are not fulfilled: for example, seen from the peristyle, the museum is a dark room, kept in shades of brown and weakly lit by light falling from the side. Only the round-arched opening at the other end seems to be a bright area (pl. 28). Schinkel placed a statue of Themis on a plinth in this opening in such a way that it looks out from the museum towards the large pool. This personification of virtue allows visitors to look out over the pool, but they cannot leave the substructure at this point. In order to see Themis and her flanking sculptures of a griffin and a lion correctly as a group – in other words from the front – visitors have to go out of the museum again and once round the whole building along the portico!

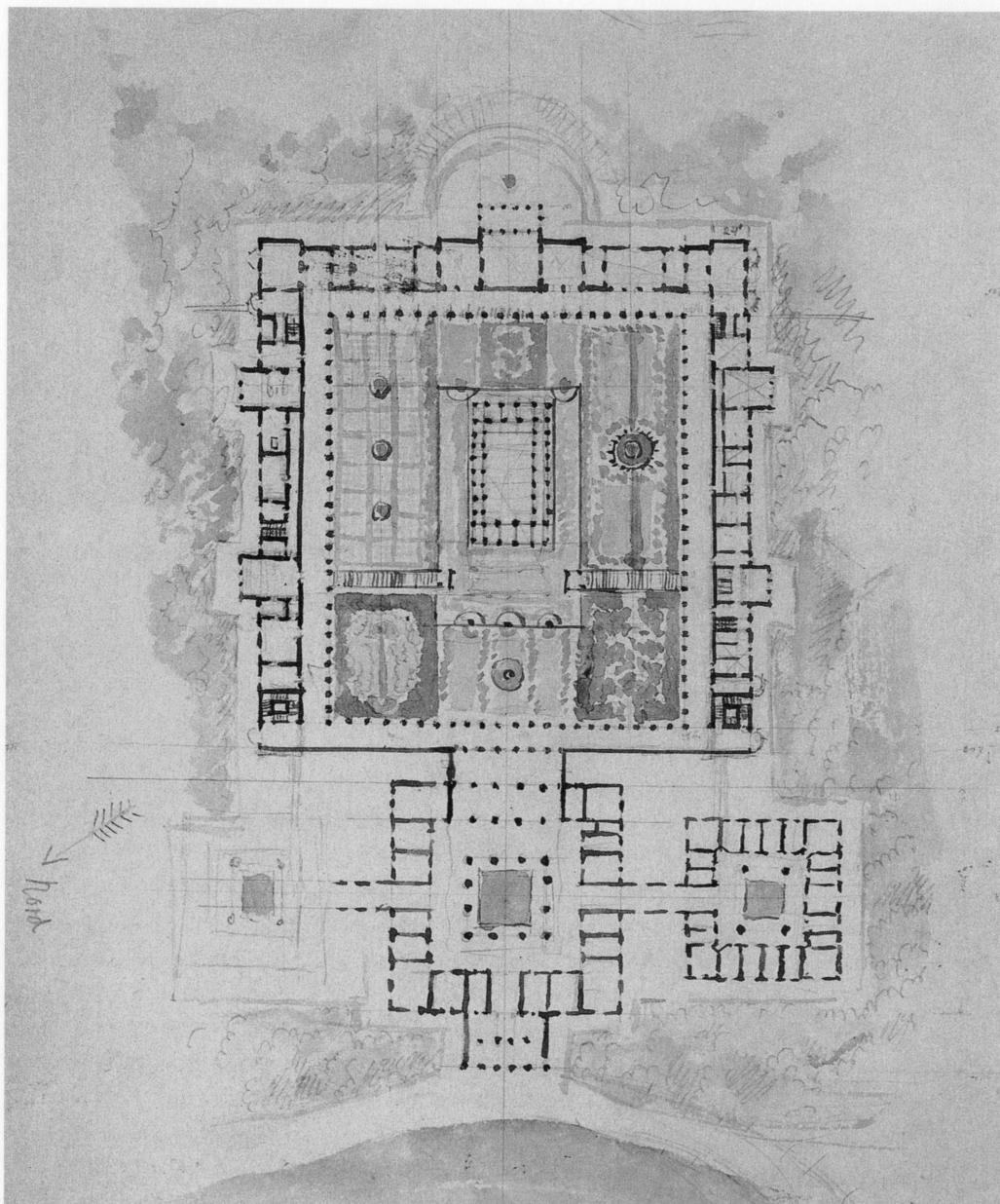
Schinkel hat in seinem Brief an die Zarin und auch in den Legenden zu den Plänen die dienende Funktion des »Unterbaus« für den Pavillon herausgestrichen, aber auch seine Bedeutung für die Gesamtanlage betont. Die dunkle, grottenartige Form des Museums begründet er zum einen mit dem Bedürfnis nach einem kühlen Raum in den heißen Sommern auf der Krim, zum anderen soll er den Reiz dieser »Promenade« durch die Einrichtung des Museums erhöhen, »damit man promenierend zugleich die Genüsse der alten Kunst genösse«. Freilich sind alle marmornen und ehernen Statuen, Reliefs, Vasen und Sarkophage, die Schinkel auf hohen Podesten im Museum aufstellt, mehr oder weniger freie Erfindungen des Baumeisters und entsprechen in keiner Weise dem, was an antiker Skulptur in Taurien gefunden wurde. Das archaisch anmutende Gewölbe leitet Schinkel aus der wölbungslosen altgriechischen Architektur ab und verweist auf ähnliche Gewölbekonstruktionen, die man noch »wenige Meilen von Orianda in Kertsch, dem alten Panticapäon am krimischen Bosphorus, in den dortigen alten Hypogäen« besichtigen könne.⁶⁷ Die gewaltig dimensionierten Pfeiler, deren weitausladende Kämpfer und Kapitelle bereits Teil des in Stufen sich schließenden Gewölbes sind, entsprechen also sowohl der gesuchten altgriechischen Architektur als auch dem gewünschten grottenartigen Charakter und – nicht zuletzt – auch der Funktion des Unterbaus als Substruktion für den Pavillon.

Diese Substruktion bleibt dem Besucher des Schlosses während seines Weges durch das Peristyl stets präsent. Durch das Grün der beiden Gärten hindurch erscheint immer die von leibungslosen Lichtöffnungen durchbrochene und von den Treppen gegliederte Wand des Unterbaus. Der Pavillon aber bleibt vom Peristyl aus unsichtbar (Tf. 19, 21). In einem früheren Entwurfsstadium hat Schinkel die Treppen zum Pavillon seitlich geführt, diesen Gedanken aber wohl verworfen, da einerseits die Treppen sehr steil geführt werden mußten und sie andererseits eine störende Zäsur in die längsoblungen Gärten gebildet hätten. Zudem hätte Schinkel auf das so wichtige Steigerungsmotiv verzichten müssen, indem der Besucher beim Gang durch den Säulenhof zunächst die nach oben ansteigende Treppe sieht, sich aber entgegen ihrer Richtung bewegen muß, um schließlich ihren Fußpunkt zu erreichen. Dieser lange Weg wird allerdings mit phantastischen Prospekten und Ansichten in die Gärten und auf das Bassin belohnt (Tf. 20). Schinkel wählt hier eine Schrägansicht, um sowohl das Bassin, die Gestaltung der Wand und die Treppe zum Pavillon zu zeigen. Man schaut entlang der mosaizierten Pfeiler und einer Doppelpfeilerstellung, hinter der ein goldener wasserspeiender Widder steht. So eingerahmt, öffnet sich der Blick über das große Bassin und auf die Außenwand des Museums mit der Themis-Gruppe in der Mitte. Links und rechts davon sind in Rundnischen mit blauem Sternenhimmel die Personifikationen des Sonnenuntergangs und des Sonnenaufgangs eingestellt. Abermals fühlt man sich in ein Theater versetzt, glaubt eher eine Dekoration zu sehen als benutzbare Architektur.

Von der Schmalseite des Peristyls aus ergibt sich auch erst der traumhaft schöne Blick in die Gärten (Tf. 23), die wie eine Theaterdekoration wirken. Der gerahmte Blick durch die achteckigen Pfeiler fällt in der Mitte auf das schmale, kanalartige Wasserbecken, das beidseitig von vergoldeten Tierfiguren eingefast und von einer Weinlaube überdeckt wird. Wiederum drängt sich bei dieser Ansicht ein Vergleich mit der Alhambra in Granada auf. Besonders die zum Palastkomplex gehörende Gartenanlage des Generalife könnte Schinkel inspiriert haben, und auch hier könnte die Publikation von Murphy seine Quelle gewesen sein. Gleiches gilt für die vielfarbig dekorierten Pfeiler, die ebenfalls von den mosaizierten Pfeilern der Alhambra abgeleitet sind, zumindest einen ganz analogen Charakter haben.⁶⁸ Schinkel verweist hier neben ähnlich gestalteten Pfeilern der maurischen und indischen Baukunst auch auf die der Casa delle Colonne in Pompeji, die 1856 entdeckt worden waren. Dies ist für Schinkel der Beweis, »daß beinahe keine architektonische Schönheit gefunden werden kann, die sich nicht in der alten klassischen Kunst fände«. Aber es geht ihm hier nicht um archäologische Treue, sondern er beweist seine Meisterschaft darin, daß er den stilistischen Eindruck der Pfeiler zwischen dem maurischen und antiken Charakter changieren läßt und Bauformen verschiedener Epochen und Kulturen zu ei-

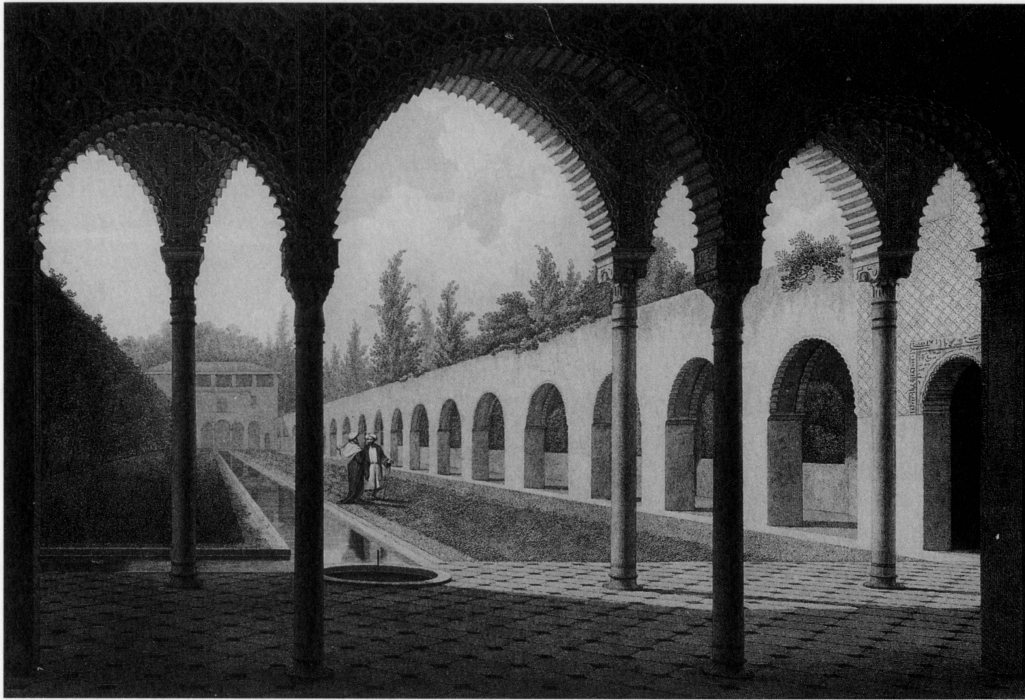
41. Karl Friedrich Schinkel, Vorentwurf für das Schloß Orianda, 1838. Grundriß. (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SM 35a. 29; Photo: Jörg P. Anders.)

41. Karl Friedrich Schinkel, preliminary design for the Orianda palace, 1838. Plan. (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SM 35a. 29; photo: Jörg P. Anders.)



In his letter to the Tsarina, and also in the plan legends, Schinkel pointed out the servant function of the »substructure« for the pavilion and also emphasized its importance for the complex as a whole. He justifies the dark, cave-like form of the museum on the one hand by the need for a cool room in the hot Crimean summers, and he also intends the contents of the museum to enhance the attraction of this promenade, »so that when promenading one might at the same time enjoy the delights of ancient art«. In fact all the marble and bronze statues, reliefs, vases and sarcophagi that Schinkel places on tall plinths in the museum are more or less free inventions by the architect and correspond in no particular to any ancient sculpture found in Tartary. Schinkel derives the apparently archaic vaulting from vaultless Greek architecture and refers to similar vault structures that could still be seen »a few miles from Orianda in Kertch, ancient Panticapaeum on the Crimean Bosphorus, in the old hypogaea there«. ⁶⁷ The massive piers, whose hugely protruding imposts and capitals are part of the concluding stages of the vault, are thus appropriate both to the sought-after ancient Greek architecture and also the desired cave-like character and – not least – also to the function of the lower part of the building as a substructure for the pavilion.

This substructure is a constant presence for visitors to the palace as they pass through the peristyle. The wall of the lower part of the building, broken by light-openings without reveals and articulated by the steps, keeps appearing through the



ner neuen Einheit verschmilzt. Das Maurische ergibt sich durch die feinteilige farbige Mosaizierung, das Antike durch die auf den Schaft gemalten tanzenden Figuren – ganz ähnlich denen des Stibadiums des Tusculanums (Tf. 4).

Der Blick in den Garten geht von einem der Empfangssäle des Schlosses an der Meerseite aus. Die Räume dieses Flügels sind so angelegt, daß sie alternierend zum Meer oder zum Portikus hin geschlossen sind. Beim Durchschreiten der Räume erscheinen also entweder das Meer und die Landschaft oder die Gärten im Blickfeld des Betrachters. Im Unterschied hierzu sind alle Räume in den Seitenflügeln nach innen fast hermetisch geschlossen und öffnen sich in großen Fenstern nur nach außen zur Landschaft. Ähnlich dem Palast auf der Akropolis hat die Anlage einen vor allem introvertierten Charakter. Der hohe ästhetische Reiz der Atrien, der Gärten, des Museums, der Pfeiler und des Großen Bassins ist nur von der Promenade des Innenhofs aus erfahrbar, nicht aber von den Räumen der Seitenflügel. Gegenüber den Raumfolgen der Plinius-Villen und des Palastes auf der Akropolis erscheint dies zunächst als ein Rückschritt, der sich bei näherer Betrachtung jedoch nicht bestätigt. Dies wird durch eine Beschreibung der Raumfolge deutlich: Die Eckbauten sind zum Meer hin geschlossen. Der Besucher wendet sich in den folgenden Raum und betritt einen quadratischen Saal mit einem säulengerahmten Fenster zum Meer und zwei Öffnungen zum Umgang des Hofes. Diese doppelten Öffnungen können auch als der Haupteingang zu den Empfangssälen für Besucher, die nicht durch die kaiserlichen Räume gehen, interpretiert werden. Der anschließende queroblange Raum bietet zum Meer hin zusammen mit den dort als Trennung aufgestellten Atlanten (Tf. 25) eine gerahmte Aussicht und zugleich durch ein Fenster die »Aussicht durch das Grüne und die springenden Wasser«. Man kann von diesem Raum aus also zwar Meer und Garten sehen, aber man kann von hier aus nicht in den Portikus und zu den Gärten gelangen. Dies ist erst wieder im nächsten, fast quadratischen Saal möglich, der zum Meer hin geschlossen ist und durch eine doppelte Säulenstellung Aussicht und Zugang zum Bassin gewährt. Hier hat Schinkel eine umlaufende Sitzbank vorgesehen, von der sich der Blick in den inneren Bereich genießen läßt. Der nun folgende Hauptsaal verschließt sich gegen den Umgang und öffnet sich durch eine Pfeilerstellung zur Karyatidenhalle (Tf. 24) und zum Meer.⁶⁹

Durch diesen Rhythmus, der sich auf der gegenüberliegenden Seite mit geringen Variationen wiederholt, werden verschiedene Möglichkeiten der Wahrnehmung der beiden unterschiedlich gestalteten Gärten und des Meeres angeboten: der durch Fenster oder Säulen gerahmte Blick, der Blick mit der Möglichkeit, sich dem Gesehe-

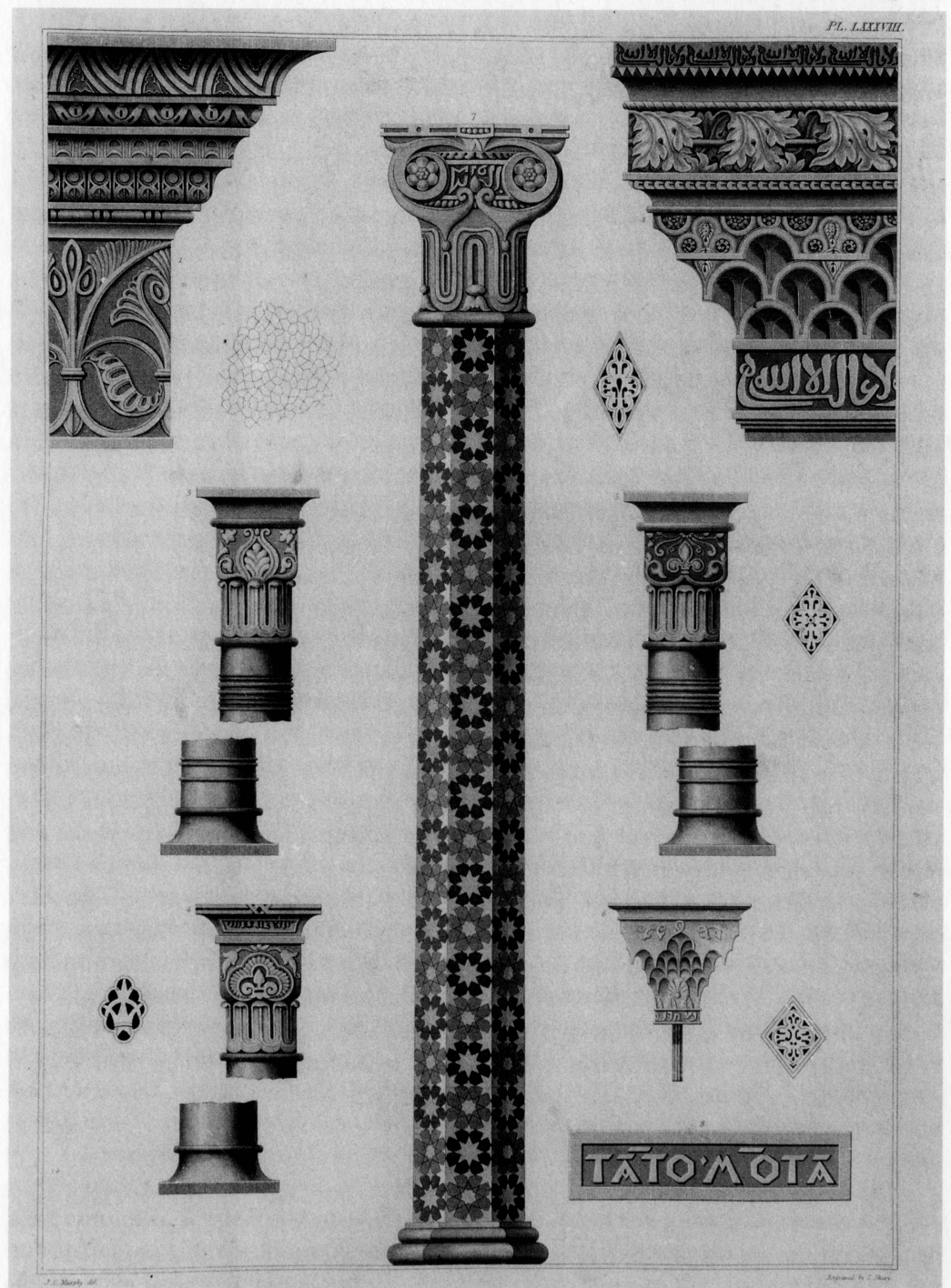
42. James C. Murphy, perspektivische Ansicht des Gartens des Generalife, Granada, 1816. Aus: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London 1816. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, Tf. XCV.)

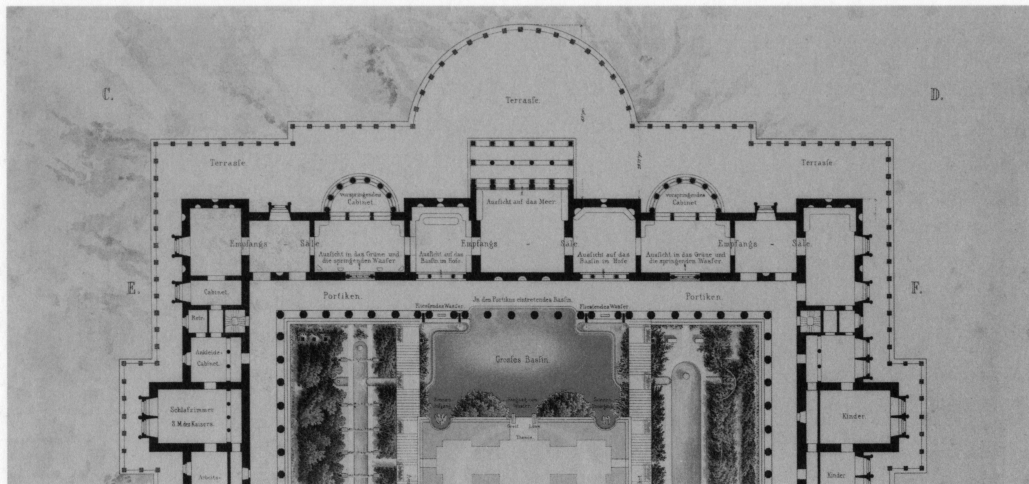
43. James C. Murphy, Details von Gesimsen, Kapitellen und Säulen in der Alhambra, Granada, 1816. Aus: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London 1816. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, Tf. LXXXVIII.)

42. James C. Murphy, perspective view of the garden of the Generalife, Granada, 1816. From: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London 1816. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, pl. XCV.)

43. James C. Murphy, details of cornices, capitals and columns in the Alhambra, Granada, 1816. From: James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London 1816. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Hisp. 66 m, pl. LXXXVIII.)

green of the two gardens. But the pavilion remains invisible from the peristyle (pl. 19, 21). In an earlier design stage, Schinkel had placed the steps to the pavilion laterally, but probably rejected this idea as the steps had to be very steep and would also have created an unwelcome break in the longitudinal oblong of the gardens. Schinkel would also have had to do without this very important heightening motif because visitors walking through the columned courtyard first see the stairs heading upwards, but have to move against the direction in which they are moving in order finally to reach their foot. Certainly this long walk is rewarded with fantastic prospects and views into the gardens and of the pool (pl. 20). Here Schinkel selects a diagonal view in order to show the pool, the wall design and the steps to the pavilion all at once. We look along the mosaic piers and an arrangement of double piers, behind which there stands a golden, water-spouting ram. Framed in this way, the view opens up over the large pool and the outer wall of the museum with the Themis group in the middle. To the right and left of this are personifications of sunset and sunrise, placed in round niches with a blue, starry sky. Again one has a sense of be-





44. Köpper nach Karl Friedrich Schinkel, Entwurf für das Schloß Orianda. Grundriß (Ausschnitt).

44. Köpper after Karl Friedrich Schinkel, design for the Orianda palace. Plan (detail).

nen unmittelbar zu nähern, die plötzliche und ausschließliche Umlenkung der Orientierung von innen nach außen und vice versa. Die zunächst so stereotyp erscheinende Raumfolge der Empfangssäle erweist sich somit gleichsam als ein Lehrstück zum Thema, wie einer vorgegebenen mittensymmetrischen Folge von Räumen die Qualitäten eines freien Grundrisses mit wechselnden Aussichten verschiedener Wahrnehmungsqualitäten vermittelt werden können.

Ließe sich der innere Bereich des Palastes von Orianda als eklektizistisches Konglomerat aus frühgriechischem Gewölbe, maurisch-pompejanischen Pfeilern und islamischen Gärten beschreiben, so schlägt Schinkel an den Außenfronten eine andere Sprache an. In der Seitenansicht (Tf. 21) erscheint der zweigeschossige Palast als rein klassizistisches Gebäude. Der langgestreckte Baukörper ist an den Längsseiten durch zwei Risalite gegliedert, die sich jedoch nicht auf eine gedachte Mittelachse beziehen, sondern gleichsam frei vor den Baukörper gestellt sind. Auch der gläserne Pavillon über dem mit goldgelben Schindeln eingedeckten Dach befindet sich nicht in der Mitte der Anlage, sondern ist zum Eingangsbereich hin versetzt. Trotz dieser bewußten Asymmetrie erscheint die ganze Anlage in ihrer Proportionierung ausgeglichen. Schinkel erreicht dieses Gleichgewicht vor allem durch die Gestaltung des gegenüber dem Attikageschoß reich ausgebildeten Erdgeschosses. Von ionischen Säulen eingefasste erkerartige Vorsprünge wechseln in freiem Rhythmus mit einfach gefassten Fenstern und mit Statuen besetzten Rundnischen. Die Risalite sind nochmals durch Doppelfenster im Erdgeschoß, Dreierfenstergruppen im Attikageschoß und durch die Tympana mit vergoldeten Simae und Akroterien hervorgehoben (Tf. 22). Die in das isotome Mauerwerk eingelassenen Rundmedaillons sind so über beide Geschosse verteilt, daß ein stärkeres Gewicht auf der Eingangsseite liegt. Es scheint, als habe Schinkel in dieser Fassade ein Schulbeispiel für seine Auffassung von Symmetrie gleichsam dozierend vorstellen wollen. Es sei hier an den bereits zitierten Brief Schinkels an den bayerischen Kronprinzen erinnert, in dem er gegen die langweilige Symmetrievorstellung der italienischen und französischen Baukunst polemisiert und seinen Begriff von Symmetrie aus der Natur des Ortes herleitet. Dieser Ortsbezug trifft für die Gestaltung der Längsseiten des Palastes jedoch nur bedingt zu, denn eigentliches Anliegen Schinkels war es, durch die Asymmetrien die Gipfelung der ganzen Anlage im gläsernen Pavillon zu unterstreichen. Denn auch von der inneren Disposition der Seitenflügel und der Zuordnung der Räume her läßt sich die asymmetrische Gestaltung der Längsfassaden nicht begründen. In den Risaliten befinden sich zwar in beiden Flügeln die Schlafzimmer des Zaren und der Zarin, aber auch ein Warte- und ein Kinderzimmer. Auch die Erker sind mit Ausnahme der Bibliothek im Zarentrakt keinen besonderen Räumen zugeordnet.

Die Gewichtsverlagerung der Längsseite zum Eingangsbereich hin wird durch die besondere Gestaltung der Meerfassade ausgeglichen (Tf. 19 oben). Dort treten vor den geschlossenen Riegel des Hauptbaukörpers die Flügel des Palastes als Risalite mit Dreiecksgiebeln vor. Diese Risalite sind sehr zurückhaltend mit nur einer Statu-

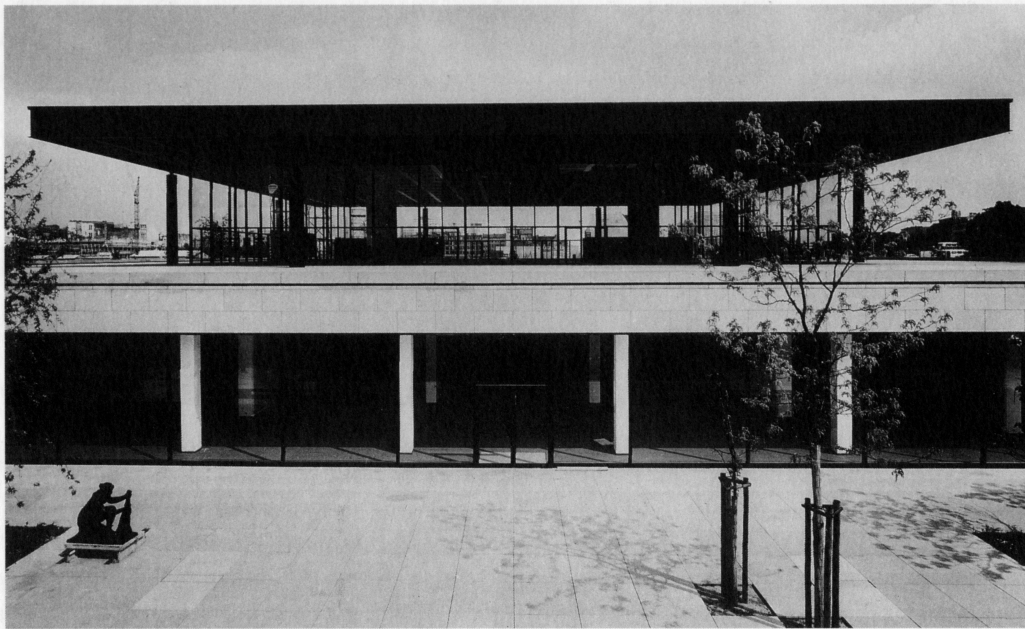
ing moved into a theatre, but the impression is more of a stage set than architecture that could be used.

And it is not until we reach the narrow side of the peristyle that we catch our first glimpse of the dreamlike beauty of the gardens (pl. 23), which seem like a theatre set. The framed view through the octagonal piers is centred on the small, channel-like pool, framed on both sides by gilded animal statues and covered with an arbour of vines. Once again this view inevitably suggests the Alhambra. Schinkel could have drawn his inspiration from the Generalife, the gardens that are part of the Alhambra palace complex, and here too he could have drawn on Murphy's publication. The same is true of the piers with their multi-coloured decoration, which are also derived from the mosaic piers of the Alhambra, or at least are exactly like them in character.⁶⁸ Here Schinkel is referring to the Casa delle Colonne in Pompeii, which were discovered in 1836, as well as to similarly designed piers in Moorish and Indian architecture. For Schinkel, this proves »that there is almost no architectural beauty that can be discovered that could not be found in ancient classical art«. But here he is not concerned with architectural fidelity, but proves his mastery by allowing the stylistic impression made by the piers to shift between the Moorish and the ancient type, and fusing building forms from different epochs and cultures. The Moorish effect is provided by the intricate coloured mosaic, and the ancient quality derives from the dancing figures painted on the shaft – quite similar to those in the stibadium of the Tusculanum (pl. 4).

The view into the garden is seen from one of the reception rooms on the sea side. The rooms in this wing are arranged so that they are closed alternately to the portico or to the sea. And so when walking through the rooms we see either the sea and the countryside or the gardens. In contrast with this, all the rooms in the side wings are almost hermetically sealed on the inside, with large windows opening only outwards towards the countryside. Rather like the palace on the Acropolis, the complex is essentially introverted in character. The high aesthetic attractions of the atriums, the gardens, the museum, the piers and the large pool can be experienced only from the promenade of the inner courtyard, but not from the rooms in the side wings. This seems to be a retrograde step at first in terms of the Pliny villas and the palace on the Acropolis, but this impression is not confirmed on closer examination. This is clear from a description of the sequence of rooms: the corner buildings are closed to the sea. Visitors turn into the next room, and enter a square hall with a column-framed window on to the sea and two openings to the gallery around the courtyard. These double apertures can also be interpreted as the main entrance for visitors to the reception rooms who do not go through the imperial chambers. The adjacent oblong room, together with the male caryatids placed there as a division (pl. 25), offer a framed view and at the same time a »view through the greenery and the leaping waters«. And so it is possible to see the sea and the garden from this room, but it is not possible to get into the portico and the gardens from here. This is possible only from the next chamber, which is almost square, closed to the sea and providing a view and access to the pool through a set of double columns. Here Schinkel intended to place a bench running all the way round from which the view into the inner area could be enjoyed. The main hall, which now follows, is closed to the gallery and opens up to the caryatid hall (pl. 24) and the sea through a set of piers.⁶⁹

This rhythm, which is repeated on the other side with slight variations, presents various ways of perceiving the two differently designed gardens and the sea; a view framed by windows or columns, a view with the possibility of coming right up to what is seen, sudden and exclusive shifting of an orientation from inside to outside and vice versa. The sequence of reception rooms, which seems so stereotypical at first, thus turns out to be an object lesson on the subject of how the qualities of a free floor plan with different views of differing perceptual quality can be conveyed to a prescribed sequence of rooms on a central axis.

The interior of the Orianda palace could be described as an eclectic conglomerate of early Greek vaulting, Moorish and Pompeian piers and Islamic gardens, but



45. Ludwig Mies van der Rohe, Nationalgalerie Berlin, 1962–67. (Photo: Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Baukunst.)

ennische gegliedert und leiten die Steigerung der architektonischen Motive zur Mitte hin ein. Zunächst folgt wieder ein Erker wie an den Längsseiten, dann folgen im Halbrund vorspringende mit ionischen Säulen gebildete Tondi, die Schinkel im Grundriß als »Cabinets« bezeichnet und durch aufgesockelte Atlanten von den Empfangsräumen trennt. Den Übergang zum Mittelrisalit mit dem Karyatidenportikus (Tf. 24) bilden geschlossene Wandflächen mit rundbogigen Nischen, die das Motiv der Seitenrisalite wiederholen und somit die Fassade zu einer Einheit verklammern. Hat Schinkel die Meerseite also gleichsam nach einer barocken Symmetrie gestaltet, so zeigt das wohl imposanteste Blatt des ganzen Zyklus, daß selbst eine solche Symmetrie keineswegs langweilig sein muß (Tf. 26).

Schinkel wählt für die Meerfassade mit ihrer vorgelagerten Terrasse nämlich eine höchst dramatische Seitenansicht. Der Blick streift links im Vordergrund die Säulen des Seitenkabinetts, geht in der Mitte durch den Karyatidenportikus hindurch, läßt noch die Rundung des zweiten Seitenkabinetts erkennen, um sich dann in der Landschaft und im Schwarzen Meer zu verlieren. Diese sehr theatralisch im Gegenlicht gezeigte Fassadenansicht ermöglicht es Schinkel, sowohl den Aufbau der Fassade, den von der Terrasse aus zu genießenden Blick und einen weiteren wichtigen Aspekt seines Entwurfes zu präsentieren. Die Interkolumnien der Kabinette sind nämlich mit großen Glasscheiben in Messingrahmen verglast, womit Schinkel, wie er im Brief an die Zarin hervorhebt, zwischen dem idealen griechischen Stil und den neuen Lebensverhältnissen und Ansprüchen vermitteln will.⁷⁰ Die Idee, die Interkolumnien zu verglasen, ist allerdings bereits aus der Antike überliefert, und zwar aus Plinius' Beschreibung seines Laurentinums. Dort hat Schinkel lesen können, daß das Atrium (Tf. 5, Nr. 2) selbst bei stürmischer Witterung einen angenehmen Aufenthalt böte, denn »Glasfenster – Specularia – dienen ihm zum Schutze«. Bei seiner Rekonstruktion der Meervilla des Plinius hatte Schinkel dieses Problem noch nicht so weit interessiert, daß er eine Lösung vorgeschlagen hätte, obwohl das Thema der gläsernen Fenster in der Antike gerade von Alois Hirt breit diskutiert worden war.⁷¹ Nun aber, beim Entwurf für Orianda, erinnerte er sich der in der Antike verbürgten Möglichkeit, die Interkolumnien durch Glasfenster zu schließen, und verwandte das Motiv der Verglasung im Entwurf für Orianda noch ein zweites Mal im gläsernen Pavillon.

Über neunzig Stufen und acht Podeste, die jeweils mit Zypressen markiert sind, ersteigt – oder besser, erklimmt – der Besucher die als hängender Garten eingerichtete Plattform mit dem Pavillon (Tf. 20, 21, 29, 30).⁷² Im Orient waren hängende Gärten bei Palastanlagen, die als die Gärten Babylons oder die legendären Gärten der Semiramis zu den sieben Weltwundern zählen, über Jahrhunderte hinweg Zeichen

Schinkel uses an entirely different language for the exterior façades. Seen from the side (pl. 31), the two-storey palace seems to be a purely Neoclassical building. The long bulk of the building is articulated on the long sides by two projections. These do not relate to an intended central axis, but are placed almost freely in front of the building. The glazed pavilion above the roof with its golden-yellow shingles is not in the centre of the complex either, but shifted towards the entrance area. Despite this consciously asymmetrical approach, the complex as a whole seems balanced in its proportions. Schinkel achieves this above all by the design contrast between the lavishly developed ground floor and the attic storey. Bay-like protrusions framed in Ionic columns alternate with simply framed windows and round niches containing statues in a free rhythm. The projections are again emphasized by double windows on the ground floor, groups of three windows on the attic floor and the tympanums with gilded mouldings and acroteria (pl. 22). The circular medallions set in the isotomic masonry are distributed over the two storeys in such a way that there is greater weight on the entrance side. It seems as though Schinkel intended to use this façade as a textbook example of his view of symmetry, almost as if he was delivering a lecture. Here we should remember Schinkel's letter to the crown prince, quoted above, in which he inveighs against French and Italian architecture's boring notions of symmetry and derives his own idea of symmetry from the nature of the place. However, this relation to place is only true to an extent of the long sides of the palace, as Schinkel actually intended to use his asymmetrical arrangement to point up the glass pavilion as the pinnacle of the whole project. In fact the asymmetrical façade design cannot be justified by the interior arrangement of the side wings and the relative positions of the rooms. Certainly the projecting wings contain the Tsar's and the Tsarina's bedrooms, but also a waiting room and a nursery. The bays are also not allotted to any special rooms, with the exception of the library in the Tsar's section.

Shifting the weight of the long side towards the entrance area is balanced by the special design of the sea façade (pl. 19 top). Here the palace wings are placed in front of the closed bars of the main section of the building as projections with triangular gables. These projections are articulated very reticently with a single statue-niche, and introduce the steady swell of architectural motifs towards the centre. Then comes a bay, as on the long sides, and then semicircular, protruding tondi with Ionic columns, which Schinkel calls »cabinets« in the floor plan, and separates them from the reception rooms with male caryatids on plinths. The transition to the central projections with the caryatid portico (pl. 24) is formed by closed wall surfaces with round-arched niches, which repeat the motif of the side projections and thus bring the façade together as a unit. So even if Schinkel designed the sea façade essentially on the principles of Baroque symmetry, what is probably the most impressive sheet in the cycle shows that symmetry of this kind need not be boring (pl. 26).

Schinkel in fact decides on a very dramatic side view for the sea façade with its terrace in front of it. In the foreground the eye runs over the columns of the side cabinet, goes through the caryatid portico in the middle, takes in the curve of the second side cabinet and is then lost in the landscape and the Black Sea. This façade view, shown in very theatrical backlighting, makes it possible for Schinkel to present the structure of the façade, the view that can be enjoyed from the terrace and one other important aspect of his design. The intercolumniation of the cabinet is in fact glazed with large panes in brass frames, with which Schinkel intends to mediate between the ideal Greek style and the needs and conditions of modern life, as he explained in his letter to the Tsarina.⁷⁰ Even so, the idea of glazing the intercolumnia is already familiar from antiquity, in fact from Pliny's description of his Laurentinum. There Schinkel was able to read that the atrium (pl. 5, no. 2), was a pleasant place to be even in stormy weather, as there are »glass windows – specularia – for protection«. Schinkel had not been interested enough in this problem when reconstructing the villa by the sea to propose a solution, even though Alois Hirt had discussed the subject of glazed windows in antiquity at some length.⁷¹ But now, when designing the

märchenhafter Herrschaft geblieben. Auch Schinkel entführt den Besucher der Terrasse in eine Märchenwelt. Oben auf der Plattform, nachdem man entlang der Wand des Unterbaus emporgestiegen ist, befindet man sich wieder in einer künstlichen Landschaft, nun aber abgehoben in luftiger Höhe mit Blick über die goldenen Dächer des Palastes in die Landschaft und über das Meer. Durch kleine Kanäle (Tf. 29 und 30 oben) sollten die Bäume und Sträucher, die in trogartige Vertiefungen eingepflanzt sind, be- und entwässert werden – aber ebenso wie bei der Bewässerung der Gärten des Palastes auf der Akropolis beläßt es Schinkel hier bei einer bloßen Andeutung und präzisiert das Problem und seine Lösung nicht.

Der hängende Garten ist für Schinkel jedoch nicht Selbstzweck, sondern er umkleidet den eigentlichen Zielpunkt des ganzen Schlosses, den gläsernen Pavillon, der als ionischer Peripteros ausgebildet ist. Die Idee, ein Gebäude in einem alles überragenden Tempel enden und kulminieren zu lassen, ist in der Architektur Schinkels nichts Neues – hatte ihn doch der Entwurf für das in einem dorischen Tempel gipfelnde Monument für König Friedrich II. von Friedrich Gilly so begeistert, daß er beschloß, Architekt zu werden. Schinkels eigene Entwürfe für ein Denkmal Friedrich des Großen und das Schloß Belriguardo bei Potsdam nehmen ebenfalls das Motiv des bekrönenden Tempels auf. Das Besondere des Tempels von Orianda aber ist, daß die Cellamauern mit großen Glasscheiben, die »in die Fugen der Werkstücke einpassen«, aufgelöst sind. Wie bei der Verglasung der Kabinette der Meerfassade ist allerdings auch hier nicht zu erkennen, wie und wo diese Glasscheiben zu öffnen sein sollen. Zudem hat Schinkel für den Tempel keine Innenausstattung angegeben und ihn im Begleitschreiben an die Zarin vor allem mit formalen Gründen gerechtfertigt: »Dieser Tempel war als Krönung des ganzen Baues, und um die einfachen langen Linien der griechischen Architektur malerisch zu unterbrechen, ganz unentbehrlich.« Zur inhaltlichen Begründung des Tempels bringt Schinkel die kryptische Formulierung, daß er durch seine durchsichtige Form »das eigentümlich russische Kunstprodukt glänzend geltend« machen solle. Soll damit gesagt werden, daß es sich bei dem Tempel um die Steigerung des darunterliegenden Museums handelt? Oder ist der gläserne Tempel nur noch Architektur, eine Architektur, die nicht mehr sein will als Ausdruck ihrer selbst?

Vielleicht kann das Urteil eines Architekten der Moderne diese Frage lösen: Ludwig Mies van der Rohe, der sich intensiv mit der Architektur Schinkels beschäftigt hatte, besaß eine Ausgabe der *Werke der höheren Baukunst*. Wie sich sein Mitarbeiter Sergius Ruegenberg erinnert, hat Mies in seinem Büro die Orianda-Entwürfe oft gezeigt und die Ideen Schinkels erläutert. Besonders angetan war Mies von dem gläsernen Tempel, dem Aussichtspavillon, der keine weitere Funktion hat: »Gerade dieses ›ohne Begründung‹, dieses ›nichts‹, das war für Mies eine ganz tolle Idee. Daß man auch mal einen Bau macht, der ›keinen eigentlichen Sinn hat‹ ...«⁷³

Mies hat diese Idee in der Nationalgalerie in Berlin umgesetzt und selbst auch betont, daß dieser Bau in der Schinkelschen Tradition stehe: der gläserne Tempel über dem Museum. Wie Schinkel krönt er sein Spätwerk mit einem zweckfreien Bau. Hier wird nicht mehr die Frage nach der Funktionalität gestellt, sondern Architektur als Architektur zelebriert.

Orianda palace he remembered the possibility, vouched for by the ancients, of closing the intercolumnia with glass windows, and used the glazing motif a second time in the glazed pavilion for Orianda.

Visitors ascend – or better climb laboriously – to the pavilion platform, which is laid out as hanging gardens (pl. 20, 21, 29, 30), via ninety steps and eight landings, each marked with cypresses.⁷² Hanging gardens as part of palace complexes, counted among the seven wonders of the world as the gardens of Babylon or the legendary gardens of Semiramis, had been signs of fairy-tale rule over the centuries. Schinkel also takes visitors to the terrace into a fairy-tale world. Up on the platform, after climbing up along the wall of the lower part of the building, you are again in an artificial landscape, but now lifted into airy heights with a view over the golden roofs of the palace over the countryside to the sea. The trees and shrubs, which are planted in trough-like indentations, were to be watered and drained by little channels (pl. 29 and 30 top) – but just as when dealing with watering the gardens of the Acropolis palace, Schinkel is content with a mere indication, and does not give precise details of the problem or its solution.

But the hanging garden is not an end in itself for Schinkel, but an adornment for the actual culminating point of the whole palace, the glazed pavilion, which takes the form of an Ionic peripteros. The idea of allowing a building to end and reach its climax in a temple that towers over everything else is not a new feature of Schinkel's architecture – in fact he was so enthusiastic about Friedrich Gilly's monument for King Frederick II, which peaked in a Doric temple, that he decided to become an architect. Schinkel's own designs for a monument to Frederick the Great and for Schloss Belriguardo near Potsdam also pick up the motif of the crowning temple. But the special feature of the Orianda palace is that the cella walls are broken up by large panes of glass that »fit into the joints of the ashlar pieces«. But as in the case of the glazed cabinets in the sea façade it is also not possible to work out here how and where these glass panes are intended to open. Schinkel did not provide any interior decoration for the temple either, and justified it in his accompanying letter to the Tsarina mainly for formal reasons: »This temple was quite essential as the crown of the whole building, and in order to break the simple long lines of Greek architecture in a picturesque fashion.« As far as justifying the temple in terms of content was concerned, Schinkel comes up with the cryptic formulation that it was intended to allow »the characteristic Russian art product to make itself felt brilliantly«. Is this intended to say that the temple is intended to enhance the museum below it? Or is the glazed temple just architecture, architecture that intends to be nothing more than an expression of itself?

Perhaps this question can be answered by a Modern architect's opinion: Ludwig Mies van der Rohe, who did a great deal of work on Schinkel's architecture, owned a copy of the *Werke der höheren Baukunst*. His colleague Sergius Ruegenberg remembers that Mies often showed people the Orianda designs in his office and explained Schinkel's ideas. Mies was particularly taken with the glazed temple, the viewing pavilion, which has no other function: »It was precisely this ›without justification‹, this ›nothing‹ that Mies thought was such a terrific idea. The fact that you might just make a building that ›has no actual meaning‹ ...«⁷³

Mies put this idea into practice in the Nationalgalerie in Berlin, and himself stressed that this building is in the Schinkel tradition: the glazed temple above the museum. Like Schinkel he crowns his late work with a structure without a purpose. No questions about functionality are raised here: architecture is celebrated as architecture.

Anmerkungen

- ¹ Goerd Peschken, *Karl Friedrich Schinkel: Das Architektonische Lehrbuch*, München 1979, S. 148.
- ² Goerd Peschken, »Ein Vierteljahrhundert Schinkel-Rezeption: Meine«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen*, Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1981, S. 240.
- ³ Harald Bodenschatz, »Der Mythos: Westberlin zu Füßen Schinkels«, *Arch+*, 57/58, 1981, S. 4; folgendes Zitat: ders., »Karl Friedrich Schinkel made in GDR: Zur Ostberliner Schinkelausstellung«, in: *Arch+*, 56, 1981, S. 2.
- ⁴ Oswald Mathias Ungers, »Fünf Lehren aus Schinkels Werk«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen*, Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1981, S. 245–249; ders., »Über das Recht der Architektur auf eine autonome Sprache«, in: Jürgen Joedicke und Egon Schirmbeck (Hrsg.), *Architektur der Zukunft, Zukunft der Architektur*, Stuttgart 1982, S. 117.
- ⁵ Ebd., S. 119 f.: 1. Lehre: »Es ist die geistige Einheit der Dinge in ihrer formalen Unterschiedlichkeit.« – 2. Lehre: »Es ist die Einsicht in die Dinge und die Erkenntnis des Grundprinzips, das der Gestaltung zugrunde liegt. Ohne dieses Grundprinzip, ohne die Idee, ohne das Thema und ein geistiges Konzept bleibt die Architektur an der Oberfläche, im formalen Ornament versandet.« – 3. Lehre: »Es ist die Lehre von der Transformation der Dinge, von etwas Vergangenem in etwas Kommendes, von Bestehendem in Neues, von der Vergangenheit in die Zukunft. Es ist die Transformation, die mit den Mitteln der morphologischen Verwandlung das Bestehende verändert.« – Das »Prinzip der morphologischen Transformation ist das eigentliche Gestaltungsprinzip im Werk Schinkels.« – 4. Lehre: »Es ist die Lehre von der Geschichte als einer lebendigen Tradition.« – 5. Lehre: »Es ist die Lehre von der Einheit in der Verschiedenheit. Sie betrifft die Einheit von Natur und Kultur, von Gewachsenem und Gebautem, von Umwelt und Architektur.«
- ⁶ Volker Hassemer, Vorwort, in: Werner Lorenz, *Konstruktion als Kunstwerk: Bauen mit Eisen in Berlin und Potsdam 1797–1850*, Berlin 1995, S. 6.
- ⁷ Wolfram Hoepfner, »Zwischen Klassik und Klassizismus: Karl Friedrich Schinkel und die antike Architektur«, *Bauwelt*, 72, 1981, S. 339.
- ⁸ *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jg. 19, 1841 (1843), Nr. 294.
- ⁹ Gedruckt liegt dieser Beitrag nur in englischer Übersetzung vor: Julius Posener, »Schinkel's Eclecticism and the »Architectural«, *Architectural Design*, 53, 1983, Heft 11/12, S. 32–39.
- ¹⁰ Paul Westheim, »Mies van der Rohe: Entwicklung eines Architekten«, *Das Kunstblatt*, 11, 1927, Heft 2, S. 55–62, hier S. 57.
- ¹¹ Johann Gottfried Gruber, *Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik*, Weimar 1810, S. 508.
- ¹² Karl Schaffler, *Ideen aus den Skizzen eines Architekten*, Leipzig 1806, S. 3.
- ¹³ Jean-François Félibien, *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Pliny le consul*, Paris 1699.
- ¹⁴ Christian Ludwig Stieglitz, *Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst*, 5 Bde., Leipzig 1792–1798, Bd. 3, S. 406; ders., *Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer*, 2 Bde., Weimar 1801, Bd. 2, S. 214 ff.

- ¹⁵ Friedrich August Krubsacius, *Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhause*, *Laurens genannt*, Leipzig 1760, S. 9.
- ¹⁶ Ebd., S. 36.
- ¹⁷ August Rode, *Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst*, 2 Bde., Leipzig 1796, Bd. 2, Buch VI, S. 46 bis 64; hier S. 46, Anm. a; Krubsacius' Rekonstruktionen des Laurentinums und der Tusci (F. A. Krubsacius, *Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngeren Plinius Landhause und Garten in der toscanischen Gegend*, Leipzig 1763) befanden sich in der Bibliothek von Schinkels hochverehrtem Lehrer und Freund, Friedrich Gilly (*Friedrich Gilly: Essays on Architecture, 1796–1799*, Santa Monica 1994, S. 199, Verzeichnis Nr. 91).
- ¹⁸ Schinkel-Museum, Mappe 40c. 71; vgl. Katalog *Karl Friedrich Schinkel. 1781–1841*, Berlin (DDR) 1981, S. 349.
- ¹⁹ François Mazois, *Ruines de Pompei*, 4 Bde. Paris 1824–1838; Wohnhäuser im 2. Band.
- ²⁰ Alois Hirt, *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten. Dritter Band: Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern enthaltend*, Berlin 1827, S. 323–327, hier S. 326.
- ²¹ Gernot Näger, »Landhaus Rosenstein«, in: *Giovanni Salucci (1769–1845): Hofbaumeister König Wilhelms I. von Württemberg 1817–1839*, Stuttgart 1995, S. 45–61, hier S. 58 ff.
- ²² C. L. Stieglitz, *Encyklopädie*, a. a. O., Bd. 3, S. 422; die folgenden Zitate ebd. und Bd. 1, S. 506.
- ²³ Hans Mackowsky, *Karl Friedrich Schinkel: Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin 1922, S. 142 f.; Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien: Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, hrsg. von Gottfried Riemann, 2 Bde., Berlin 1994, Bd. 2, S. 193 f.
- ²⁴ Vgl. Schinkel-Museum, Mappe 40c. 67 und 69, mit verschiedenen Versuchen, das Atrium, das belmalte Zimmer und den westlichen Abschluß der Villa in den Griff zu bekommen.
- ²⁵ Vgl. Hella Reelfs, »Schinkel in Tegel«, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1981, S. 47–65.
- ²⁶ Vorwort in *Architektonisches Album*, 1841, o. S.
- ²⁷ Ich folge der Ausgabe: Gaius Plinius Caecilius Secundus, *Briefe: Epistularum libri decem*, hrsg. von Helmut Kasten, Zürich 1995, ohne jedes Zitat einzeln nachzuweisen; die Interpretation ist den äußerst luziden Überlegungen von Eckard Lefèvre in seinem Aufsatz »Plinius Studien I: Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2, 17; 5, 6)«, *Gymnasion*, 84, 1977, S. 519–541, verpflichtet.
- ²⁸ Lefèvre, a. a. O., S. 524.
- ²⁹ Schinkel-Museum, Mappe 20c. 178.
- ³⁰ Wolf Tegethoff, »Landschaft als Prospekt oder die ästhetische Aneignung des Außenraums bei Schinkel, dargestellt an Beispielen aus den »Architektonischen Entwürfen«, in: *Kunstsplitter: Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte*, *Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag*, Husum 1984, S. 126.
- ³¹ Alois Hirt, *Der Tempel Salomon's*, Berlin 1809; ders., »Ueber das Vogelhaus des M. Terentius Varro zu Casinum«, in: *Sammlung der Deutschen Abhandlungen, welche in der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelesen worden. In den Jahren 1792–1797*, Berlin 1799; ders., »Ueber die Basilik von Vitruv«, in: *Sammlung*

nützlicher Aufsätze die Baukunst betreffend, Berlin 1806, S. 3–26.

- ³² Ich folge hier der Übersetzung Hirts, die in manchem von neueren Übersetzungen abweicht; da sich Hirt und Schinkel auf diese Übersetzung stützen, kann jedoch nur sie herangezogen werden.
- ³³ Wie die Vorzeichnungen im Schinkel-Museum (Mappe 40c. 67, 68, 69, 83) belegen, hat Schinkel an dieser Gruppierung von gemaltem Zimmer und Platanenhof lange gearbeitet, bevor er schließlich die im Druck wiedergegebene Lösung gefunden und sich für diese entschieden hat.
- ³⁴ In der Originalzeichnung (Schinkel-Museum, Mappe 40c. 83) ist diese Halle mit W' bezeichnet und meint den kalten Kryptoportikus.
- ³⁵ Hirt, a. a. O., S. 318.
- ³⁶ Schinkel-Museum, Mappe 40c. 71; wie Goerd Peschken, a. a. O., *Lehrbuch*, S. 176 f., bewiesen hat, handelt es sich bei diesem Entwurf für das Stibadium für dasjenige, das Schinkel für das zur Ausführung bestimmte Antike Landhaus in den Anlagen von Charlottenhof vorgesehen hatte. Dieses 1835 datierte Blatt gehört also eigentlich nicht zu den Rekonstruktionen der Plinius-Villen; zu den früheren (?) Versuchen, die Form des Stibadiums zu klären vgl. Schinkel-Museum, Mappe 40c. 67 und 83. Noch auf dem veröffentlichten Grundriß (Tf. 2) der Gesamtanlage ist ein anderer Grundriß für das Stibadium angegeben. Auch fehlen hier die beiden Rundbänke seitlich des Stibadiums.
- ³⁷ August Wilhelm Schlegel, »Nachwort zu seiner Übersetzung von Horace Walpole, *Über die englische Gartenkunst*«, übersetzt von A. W. Schlegel, hrsg. von Frank Maier-Solkg, Heidelberg 1994, S. 70.
- ³⁸ *Berlinische Monatsschrift*, 21, 1793, 62–78; A. F. Krauß, »Auch über den Altfranzösischen und Englischen Garten«, *Berliner Monatsschrift*, 22, 1793, 285–299; C. W. Frölich, »Gedanken über Gartenkunst, veranlaßt durch einen Aufsatz des Freyherrn von Racknitz über diesen Gegenstand«, *Neuer Teutscher Merkur*, August 1793, S. 408–416; *Allgemeine Literaturzeitung*, Jena 1794, Nr. 332, Sp. 99–104 (Rezension des *Taschenbuchs auf das Jahr 1795 für Natur und Gartenfreunde*, Tübingen 1795); Jacob Friedrich Rösch, »Die Vorzüge der ehemaligen französischen Gärten, vor den jetzt üblichen Englischen«, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts*, 13, 1802, S. 511–549.
- ³⁹ Brief Schinkels an Klenze vom 20. November 1834; hier zitiert nach Margarete Kühn, »Entwurf für den Palast des Königs Otto von Griechenland auf der Akropolis«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe*, München 1989, S. 35.
- ⁴⁰ Klenze, *Memorabilien*, zit. nach: Alexander Papageorgiou-Venetas, *Hauptstadt Athen: Ein Stadtgedanke des Klassizismus*, München 1994, S. 124, Anm. 8. Die Kritikpunkte Klenzes betrafen sowohl die Gesamtanlage, die nicht dem Standard eines europäischen Königs genüge, als auch die Unausführbarkeit wegen der Höhe des Berges, der Schwierigkeit der Auffahrt, dem Wassermangel, der exponierten, sackgassenartigen Lage, der räumlichen Enge usw.
- ⁴¹ Ludwig Ross, *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland*, Berlin 1863, S. 76 f. Hier zitiert nach Papageorgiou-Venetas, a. a. O., S. 124, Anm. 6.

⁴² Zitiert nach Hans Hermann Russak, *Deutsche bauen in Athen*, Berlin 1942, S. 44.

⁴³ Zitiert nach Kühn, a. a. O., *Akropolis*, S. 39.

⁴⁴ Alle Zitate nach Alfred von Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlaß: Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, 3 Bde., Berlin 1862–1863, Bd. 5, S. 333 bis 335.

⁴⁵ Alexander Ferdinand von Quast, *Mittheilungen über Alt und Neu Athen*, Berlin 1834; alle folgenden Zitate ebd., S. 29ff.

⁴⁶ Ebd., S. 40.

⁴⁷ Vgl. Reinhard Wegner, *Karl Friedrich Schinkel: Die Reise nach Frankreich und England im Jahr 1826*, München 1990.

⁴⁸ Quast, a. a. O., S. 40.

⁴⁹ Rolf T. Senn, *Schätze der Alhambra: Orientrezeption in Berlin und Brandenburg*, hrsg. vom Haus der Kulturen Berlin, Berlin 1995.

⁵⁰ *Plans, elevations and views of the church of Batalha, in the province of Estremadura in Portugal, with history and description by Fr. Luis de Sousa; with remarks. To which is prefixed an introductory discourse on the principles of gothic architecture by James Murphy Arch., Illustrated with 27 plates*, London 1795.

⁵¹ Henry Swinburne, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, 2. Auflage, 2. Bde., London 1787, Bd. 1, S. 276 und 293.

⁵² James Cavanah Murphy, *The History of the Mahometan Empire in Spain*, London 1816, S. 194.

⁵³ Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien: Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, hrsg. von Gottfried Riemann, 2 Bde., Berlin 1994, Bd. 1, S. 154, 196–198. Seine Kenntnis spanischer und maurischer Architektur hat Schinkel auch aus den Werken des französischen Reisenden Alexandre de Laborde gewinnen können (*Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 5 Bde., Paris 1812–1820; *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 5 Bde., Paris 1808).

⁵⁴ Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 25071.

⁵⁵ Vielleicht durch Hinweis von Quast, in dessen Wiedergabe des Schinkelschen Plans bereits der Akropolis-Grundriß von Leake verwendet ist.

⁵⁶ Zit. nach Kühn, a. a. O., *Akropolis*, S. 35.

⁵⁷ Beschriftung auf dem in Berlin befindlichen Blatt, Schinkel-Museum, Mappe 35b. 44 ; vgl. Kühn, a. a. O., *Akropolis*, S. 31.

⁵⁸ Peschken, a. a. O., *Lehrbuch*, S. 149.

⁵⁹ Zu allen diesen Verweisen vgl. Kühn, a. a. O., *Akropolis*; Hoepfner, a. a. O.; Goerd Peschken, »Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur«, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 22, Heft 1/2, 1968, S. 45–81.

⁶⁰ Darauf hat Erik Forssmann hingewiesen, zuletzt in seiner Rezension zu Kühn, a. a. O., *Ausland*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53, 1990, S. 408–413.

⁶¹ Peschken, a. a. O., *Lehrbuch*, S. 149.

⁶² Vgl. Heinz Schönemann, »Charlottenhof oder Siam – ein preußisches Utopia«, *Karl Friedrich Schinkel: Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci*, Stuttgart/London 1997, S. 10.

⁶³ Schinkel-Museum, Mappe 35a. 11 (der Grundriß auffälligerweise mit einem Maßstab in »Pieds du Rhin«, der sich sonst auf keinem der Pläne befindet, die alle in preußischen Fuß und in russischen Arschin angegeben sind); Schinkel-Museum, Mappe 35a. 12 (Ansicht).

⁶⁴ Margarete Kühn, »Entwurf für das Schloß Orianda auf der Krim«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe*, München 1989, S. 60–127, hier S. 104.

⁶⁵ Schinkel-Museum, Mappe 35a. 14, mit der Beschriftung: »Vue générale du château d'Orianda avec ses toits dorés et son Pavillon en forme de temple qui s'élève au milieu, et les montagnes et les pontes de la côté.«

⁶⁶ Dieses Gitter ist nur im Grundriß bezeichnet, im Längsschnitt jedoch nicht gezeigt.

⁶⁷ Vgl. Klaus Parlasca, »Schinkels Idee eines Museums südrussischer Altertümer in Orianda«, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXXV, Heft 1/4, 1981, S. 141–145.

⁶⁸ Senn, a. a. O., S. 13, verweist noch auf das Gedicht »An die Fontäne von Bachtchissarai« von Alexander Puschkin von 1824, in dem Puschkin sich auf den unweit des Bauplatzes von Orianda gelegenen früheren Regierungssitz der Krimtataren (Bahçe Sarai) bezieht, der als »Tartarische Alhambra« galt.

⁶⁹ Kühn, a. a. O., *Orianda*, S. 92, gibt die Größe dieses Hauptsals mit 5 x 5 m an, um den familiären Charakter der ganzen Anlage zu begründen. Dies kann jedoch wegen der Pfeiler, Säulen und Karyatiden gar nicht möglich sein, da sie so nah aneinanderrückten, daß ein Mensch nicht mehr zwischen ihnen hindurchgehen könnte. Mißt man im Grundriß (Tf. 18) nach, so ist der Raum an seiner schmalsten Stelle 29 Fuß breit, was bei einem im frühen 19. Jahrhundert in Preußen üblichen Fußmaß von 31,39 cm eine Breite von ca. 9,10 m ergibt.

⁷⁰ Ob und wie diese Fenster zu öffnen waren, geht aus den Plänen nicht hervor (vgl. Tf. 25).

⁷¹ Hirt, a. a. O., S. 66–78.

⁷² In Zusammenhang mit den archaischen Gewölben ist hier auf Schinkels Rekonstruktion der Hängenden Gärten in seiner Serie der Sieben Weltwunder von 1813 zu verweisen (Schinkel-Museum, Mappe 22e. 72).

⁷³ Sergius Ruegenberg, zitiert nach Max Stemsborn, *Das Vorbild Karl Friedrich Schinkels im Werk Mies van der Rohes*, unveröffentlichtes Manuskript, 1997, S. 96.

Literaturverzeichnis

Einleitung

Bergdoll, Barry, *Karl Friedrich Schinkel: Preußens berühmtester Baumeister*, München 1994 (Originalausgabe: *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*, New York 1994).

Börsch-Supan, Eva, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, München 1977 (*Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 25).

Börsch-Supan, Helmut, *Karl Friedrich Schinkel: Bühnenedentwürfe/Stage Designs*, Berlin 1990.

Carter, Rand, »Karl Friedrich Schinkel: The Last Great Architect«, <http://www.tc.umn.edu/nlhome/g126/peikx001/rcessay.htm>.

Forssmann, Erik, *Karl Friedrich Schinkel: Bauwerke und Baugedanken*, München 1981.

Gärtner, Hannelore (Hrsg.), *Schinkel-Studien*, Leipzig 1984.

Geist, Jonas, *Karl Friedrich Schinkel: Die Bauakademie. Eine Vergegenwärtigung*, Frankfurt am Main 1993.

Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe, auf Grund der Vorarbeiten von Carl von Lörck bearbeitet von Margarete Kühn, mit Beiträgen von Ulf Hamran unter Mitarbeit von Truls Aslaksby, Tadeusz Stefan Jaroszewski, Hans Junecke und Goerd Peschken, München 1989.

Karl Friedrich Schinkel. 1781–1841, Ausstellung im Alten Museum vom 23. Oktober 1980 bis 29. März 1981 / Staatliche Museen zu Berlin / Hauptstadt der DDR in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Schlössern und Gärten Potsdam-Sanssouci (Konzeption von Katalog und Ausstellung sowie Redaktion: Gottfried Riemann), Berlin 1981.

Karl Friedrich Schinkel: Architektur, Malerei, Kunstgewerbe, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten ... (Ausstellung und Katalog: Helmut Börsch-Supan), Berlin, 1981.

Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen, Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1981.

Karl Friedrich Schinkel: Zwischen Klassizismus und Romantik, 3. Greifswalder Romantik-Konferenz, Lauterbach/Putbus 1981 (*Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, XXXI, 1982, Heft 2–5).

Mackowsky, Hans, *Karl Friedrich Schinkel: Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin 1922.

Peschken, Goerd, »Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur«, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 22, Heft 1/2, 1968, S. 45–81.

Peschken, Goerd, *Das Architektonische Lehrbuch*, München 1979 (*Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk*, hrsg. von Margarete Kühn).

Philipp, Klaus Jan, *Um 1800: Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart/London 1997.

Pundt, Hermann G., *Schinkels Berlin*, Frankfurt Main 1981.

Rave, Paul Ortwin, *Karl Friedrich Schinkel*, 2. Auflage, bearbeitet von Eva Börsch-Supan, München 1981.

Schinkel, Karl Friedrich, *Reisen nach Italien: Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, hrsg. von Gottfried Riemann, 2 Bde., Berlin 1994.

Schinkel, Karl Friedrich, *Werke der höheren Baukunst, für die Ausführung erfunden*, Teil 1 (Akropolis), 10 Tf., Berlin 1840–1842; Teil 2 (Orianda), 15 Tf., Berlin 1845–1848 (spätere Auflagen des Gesamtwerks 1850, 1861–1862, 1878).

Schönemann, Heinz, und Reinhard Görner, *Karl Friedrich Schinkel: Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci*, Stuttgart/London 1997 (Opus, hrsg. von Axel Menges, Bd. 12).

Snodin, Michael (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, New Haven und London 1991.

Szambien, Werner, *Karl Friedrich Schinkel*, Basel 1990 (Collection Architektur).

Vogt, Adolf Max, *Karl Friedrich Schinkel: Blick in Griechenlands Blüte: Ein Hoffnungsbild für »Spree-Athen«*, Frankfurt am Main 1975.

Zadow, Mario, *Karl Friedrich Schinkel*, Berlin 1980.

Zukowsky, John (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841: The Drama of Architecture*, Tübingen/Berlin 1994.

Schinkel und die moderne Architektur

Behrens, Peter, »Zum Problem der technischen und tektonischen Beziehungen«, in: *Festreden Schinkel zu Ehren 1846–1980*, ausgewählt und eingeleitet von Julius Posener, hrsg. vom Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin, Berlin o. J. (1981), S. 281–290.

Börsch-Supan, Eva, »Schinkel – ein Blick nach vorn«, in: Miron Mislin (Hrsg.), *Julius Posener: Laßt mich doch, Kinder, hier komme ich wahrscheinlich nie wieder her!*, Berlin 1997, S. 13–23.

Grassi, Giorgio, *Schinkel als Meister*, Hannover 1983.

Johnson, Philip Cortelyou, »Karl Friedrich Schinkel im 20. Jahrhundert«, in: *Festreden Schinkel zu Ehren 1846–1980*, a. a. O., S. 313–328.

Neumeyer, Fritz, »Schinkel im Zeilenbau: Mies van der Rohe Siedlung an der Afrikanischen Straße in Berlin Wedding«, in: *Hülle und Fülle, Festschrift für Tillmann Buddensieg*, hrsg. von Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikart, Alfter 1991, S. 415–431.

Onsell, Max, *Ausdruck und Wirklichkeit: Versuch über den Historismus in der Baukunst*, Braunschweig 1981 (*Bauwelt-Fundamente*, Bd. 57).

Pehnl, Wolfgang, »Schinkel after Schinkel: Heirs of the Prussian Masters«, in: John Zukowsky (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841: The Drama of Architecture*, Tübingen/Berlin 1994, S. 134–151.

Peschken, Goerd, »Ein Vierteljahrhundert Schinkel-Rezeption: Meine«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen*, Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1981, S. 235–240.

Peschken, Goerd, »Der Staats- und Star-Architekt Preußens: Ein Künstler, der zum Monument wurde, Karl Friedrich Schinkels 200. Geburtstag am 15. Mai«, *Die Zeit*, Nr. 12, 15. März 1981, S. 41.

Samuel-Gohin, Véronique, »La création d'un mythe: K. F. Schinkel dans les discours de Carl Boetticher«, *Histoire de l'Art*, 29/30, 1995, S. 45–54.

Ungers, Oswald Mathias, »Fünf Lehren aus Schinkels Werk«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen*, Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1981, S. 245–249.

Wegner, Reinhard, »Tradition und Moderne im Spätwerk Schinkels«, in: *Internationales Schinkel Symposium Zittau*, Zittau 1996, S. 57–61.

Die Plinius-Villen

Börsch-Supan, Eva, »Friedrich Wilhelm IV. und das antike Landhaus«, in: Willmuth Arenhövel und Christa Schneider (Hrsg.), *Berlin und die Antike. Aufsätze*, Berlin 1979, S. 491–494.

Du Prey, Pierre de la Ruffinière, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago und London 1994.

Durand, Jean-Nicolas-Louis, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes ... dessinées sur une même échelle*, Paris 1799 bis 1800.

Durand, Jean-Nicolas-Louis, *Precis des leçons d'architecture donnée à l'école polytechnique*, 2 Bde., Paris 1802.

Fischer, Marianne, *Die frühen Rekonstruktionen der Landhäuser Plinius' des Jüngeren*, Diss. phil., FU Berlin 1962 (Maschinenschrift).

Förtsch, Reinhard, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, Mainz 1993.

Hirt, Alois, *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten. Dritter Band: Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern enthaltend*, Berlin 1827.

Hoepfner, Wolfram, »Zwischen Klassik und Klassizismus: Karl Friedrich Schinkel und die antike Architektur«, *Bauwelt*, 72, 1981, S. 338–346.

Jashemski, Wilhemina F., »Antike römische Gärten in Campanien«, in: M. Caroll-Spillecke (Hrsg.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*, Mainz 1992, S. 177–212.

Lefèvre, Eckard, »Plinius Studien I: Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2, 17; 5, 6)«, *Gymnasium*, 84, 1977, S. 519–541.

Mielsch, Harald, *Die römische Villa: Architektur und Lebensform*, München 1987.

Pinon, Pierre, und Maurice Culot (Hrsg.), *La Laurentine et l'invention de la ville romaine*, Paris 1982.

Die Entwürfe für einen Palast auf der Akropolis

Carter, Rand, »Karl Friedrich Schinkel's Project for a Royal Palace on the Acropolis«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXVIII, Nr. 1, 1979, S. 34–46.

Irmischer, Johannes, »Schinkels Vorschlag der Akropolisrestauration«, in: *Karl Friedrich Schinkel und die Antike*, Stendal 1985 (*Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft*, 12), S. 40 bis 45.

Irmischer, Johannes, »Schinkelschüler bauen in Athen«, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, XXXI, 1982, Heft 2–3, S. 105–107.

Kühn, Margarete, »Als die Akropolis aufhörte eine Festung zu sein: Stimmen der Zeit zur Frage

der Errichtung neuer Bauten auf der Akropolis und zur Erhaltung ihrer nachantiken Monumente«, in: *Schlösser und Gärten, Berlin: Festschrift für Martin Sperlich zum 60. Geburtstag* 1979, Tübingen 1980, S. 83–106.

Kühn, Margarete, »Schinkel und der Entwurf seiner Schüler Schaubert und Kleantes für die Neustadt Athen«, in: Willmuth Arenhövel und Christa Schneider (Hrsg.), *Berlin und die Antike. Aufsätze*, Berlin 1979, S. 509–522.

Kühn, Margarete, »Entwurf für den Palast des Königs Otto von Griechenland auf der Akropolis«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe*, München 1989, S. 3–45.

Lemper, Ernst-Heinz, »Karl Friedrich Schinkels Entwurf für die Akropolis Athen«, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, XXXI, 1982, Heft 2–3, S. 27–30.

Papageorgiou-Venetas, Alexander, *Hauptstadt Athen: Ein Stadtgedanke des Klassizismus*, München 1994.

Tanzer, Helen H., *The Villas of Pliny the Younger*, New York 1924.

Tegethoff, Wolf, »Landschaft als Prospekt oder die ästhetische Aneignung des Außenraums bei Schinkel, dargestellt an Beispielen aus den »Architektonischen Entwürfen««, in: *Kunstsplitter: Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte, Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag*, Husum 1984, S. 120–129.

Vogtherr, Christoph Martin, »Views and Approaches: Schinkel and Landscape Gardening«, in: John Zukowsky (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841: The Drama of Architecture*, Tübingen/Berlin 1994, S. 68–85.

Watkin, David, »Karl Friedrich Schinkel: Royal Patronage and the Picturesque«, *Architectural Design*, 49, 8/9, 1979, S. 56–72.

Die Entwürfe für das Schloß Orianda auf der Krim

Klinkott, Manfred, »Die Vision des Erhabenen in der preußischen Architektur«, *Der Architekt*, 1996, Heft 10, S. 606–610.

Kühn, Margarete, »Entwurf für das Schloß Orianda auf der Krim«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe*, München 1989, S. 60–127.

Lemper, Ernst-Heinz, »Schloß und Museum: Bemerkungen zu einem Architekturprogramm des romantischen Klassizismus«, in: Hannelore Gärtner (Hrsg.), *Schinkel-Studien*, Leipzig 1984, S. 23–40.

Parlasca, Klaus, »Schinkels Idee eines Museums südrussischer Altertümer in Orianda«, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXXV, Heft 1/4, 1981, S. 141–145.

Tegethoff, Wolf, »Orianda – Berlin: Das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohe«, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXXV, Heft 1/4, 1981, S. 174–184.

Die Plinius-Briefe

Aus: *Architektonisches Album*, redigiert vom Architekten-Verein zu Berlin durch Stüler, Knoblauch, Salzenberg, Strack, Siebentes Heft, Potsdam 1841, S. 3–15

Der Text folgt der Übersetzung der Plinius-Briefe (V, 6 und II, 17) von Alois Hirt (*Geschichte der Baukunst bei den Alten*, Bd. 3, Berlin 1827, S. 295–299 und S. 306–311); auf die Wiedergabe des lateinischen Textes wird an dieser Stelle verzichtet.

Das Tuscum des Plinius
C. Plinii Epist. lib. V, VI

Du hörtest, daß ich diesen Sommer meinen Landsitz in Toscana besuchen würde; und da du die Gegend für ungesund hältst, rätst du mir davon ab. Diese Sorgfalt ist mir ein angenehmer Beweis deiner Liebe. – Wahr ist es, daß den Küsten des Toscanischen Meeres entlang die Luft schwer und sehr ungesund ist. Aber mein Landsitz liegt weit vom Meere, am Fuß des Apennins, des gesundensten der Gebirge. Fürchte nicht: und vernimm vielmehr, wie mild der Himmelstrich, wie anziehend die Lage, wie anmuthig das Haus. Dir wird das Hören eben so lieb sein, als mir das Erzählen. Die Gegend ist im Winter kalt bis zum Frieren; sie leidet keine Myrten, keinen Oelbaum, und nichts von dem, was einer anhaltenden Milde zum Gedeihen bedarf. Doch sieht man den Lorbeer und zwar manchmal den grünen. Auch stirbt er nicht öfter, als in der Gegend unserer Vaterstadt. Des Sommers ist die Luft zum Verwundern mild. Sie wird immer durch einen leichten Hauch bewegt; doch wehen mehr gelinde Lüfte, als Winde. Viele Großväter und Urgroßväter, selbst von Jünglingen, siehst du; hörst Geschichten und Gespräche der Vorzeit, und kommst du dahin, glaubst du dich in ein anderes Jahrhundert versetzt.

Die Gegend ist sehr schön: stelle dir ein unermeßliches Amphitheater vor, so wie es die Natur allein hervorbringen kann. Eine weit ausgedehnte Ebene ist mit Gebirg umzingelt; die Gipfel der Berge prangen mit alten und prachtvollen Waldungen. Man jagt allda sehr viel, und auf verschiedene Weise. Der Abhang des Gebirges ist mit Schlagholz bewachsen. Dazwischen finden sich Hügel von fettem Erdreich – denn auch der Suchende wird nicht leicht auf einen Stein stoßen –, welche an Fruchtbarkeit dem Acker in der Ebene nichts nachgeben; nur kommt diese reiche Ernte etwas später zur Reife. Unterhalb den letztern ziehen sich nach allen Seiten Weinberge hin, und weit und breit bilden sie nur eine Ansicht. Am Ende, gleichsam am untersten Rande derselben, wächst Gesträuch; dann kommt Wiesengrund und Ackerland: Aecker, die nur die ansehnlichsten Ochsen und die stärksten Pflüge durchbrechen. Bei dem ersten Pflügen hebt sich die zähe Scholle mächtig, so daß sie erst durch die neunte Furche gebändigt wird.

Die Wiesen funkeln von schöner Blüthe, besonders von Klee und andern zarten, weichen und gleichsam immer neuen Kräutern, denn fließende Wasser nähren die Wiesen, und obwohl des Wassers sehr viel, so ist doch nirgend Moorgrund; weil das abschüssige Erdreich alle Feuch-

tigkeit, die es erhält und nicht einzieht, in die Tiber abführt. Diese durchschneidet die Felder in ihrer Mitte; im Winter und Frühjahr schiffbar, führt sie alle Erzeugnisse nach der Stadt. Im Sommer versiegt sie, und der Namen des mächtigen Flusses schwindet zum trockenen Bette. Gegen Herbst füllt dasselbe sich wieder. – Es ist wonnevoll, so von der Höhe des Gebirges die Lage dieser Gegend zu überschauen. Kaum glaubt man die Natur, sondern ein Gemälde von idealer Schönheit vor Augen zu haben. Jene Abwechslung in dem Bilde ergötzt den Blick, wo immer er hinfällt. Das Haus, am Fuße eines Hügels erbaut, hat eine Aussicht, gleichsam wie von dessen Höhe. Das Erdreich erhebt sich gelind und so allmählig, daß das Ansteigen dich täuscht und dir kaum bemerklich wird; doch fühlst du hinangestiegen zu sein. Rückwärts erhebt sich entfernter der Apennin. Von daher kommen auch am heitersten und ruhigsten Tage gelinde Winde, nicht scharf und unmäßig, sondern durch die Entfernung selbst gebrochen und gemildert. Das Haus liegt größtentheils gegen Mittag, und ladet, um die sechste Tagesstunde im Sommer, im Winter aber etwas früher, die Sonne gleichsam in den breiten und verhältnißmäßig langen

A. Säulengang ein. An diesem hin sind mehrere Abtheilungen, auch ein

B. Hof – Atrium – nach alter Art.

C. Davor liegt der Xystus, abgetheilt durch den Bux in viele Figuren, dann ein

D. niedriger sich neigender Rain, auf welchem der Bux Thiergestalten, die einander gegenüberstehen, eingeschrieben hat; dann zieht sich in der Ebene eine weiche, man könnte fast sagen, fließende

E. Acanthuspflanzung hin, welche ein von dichtem und verschiedenlich beschnittenen

F. Heckenwerk eingeschlossener Spaziergang – *Ambulatio* – umgiebt, dann kommt eine Bahn – *Gestatio* – in der Gestalt eines Circus, welche eine Buxpflanzung von mannigfachen Gestalten, und niedrige, absichtlich so gezogene Zwergbäumchen einschließen, Alles geschützt von einer Mauer, die der Bux, stufenweise gepflanzt, deckt und dem Auge entzieht; weiterhin kommt eine Wiese, nicht weniger lachend durch Natur, als das Obige durch Kunst; dann Ackerland, und wieder viel andere Wiesen und Gesträuche.

G. Am Anfange des Säulenganges tritt ein Eßsaal – *Triclinium* – vor, durch dessen Thür man das Ende des Xystus, und dann durch die Fenster die Wiese und viel Ackerland sieht. In diesem (dem Säulengange) hat man die Sicht auf die Seite des Xystus; und auf alles der Villa vorliegende, auch auf den waldigen Busch des daran liegenden Hippodroms. Fast an der Mitte des Säulenganges liegt einwärts eine

H. Wohnung – *Diæta* – die einen kleinen Hof umgiebt, der von vier Platanen beschattet ist. Zwischen ihnen springt das Wasser in ein Marmorbecken und kühlt durch den Wasserstaub die umhergepflanzten Platanen, und was um dieselben ist. Diese Wohnung enthält

I. ein Schlafgemach, welches das Tageslicht, das Geräusch und jeden Laut ausschließt,

K. und damit verbunden ist der tägliche Eßsaal K.

L. Ein anderer Säulengang hat die Aussicht auf das Höfchen und alles, was der große Säulengang selbst sieht. Noch ist allda

M. ein anderes Zimmer, grünlich von dem zunächst stehenden Platanus beschattet; es hat eine Schnitzung in Marmor, bis auf die Brüstung herab, und dem Schnitzwerk steht die Malerei nicht nach, welche Zweige vorstellt, und auf den Zweigen sitzende Vögel. Darunter ist ein Brunnchen, wo mehrere Röhrchen mit angenehmem Gemurmel das Wasser in einen Krater gießen. Am Ende des Säulenganges entgegen dem Speisesaal – *Triclinium* –

N. ein sehr großes Zimmer, was durch Fenster hier die Aussicht auf den Xystus und durch andere dort auf die Wiese hat, zuvor aber auf den

O. Wasserteich, der unter den Fenstern liegend das Auge, so wie durch sein Plätschern das Ohr ergötzt, indem das Wasser von der Höhe in den Marmorteich stürzend sich in Staub und Schaum auflöst. Das Zimmer selbst hat im Winter eine milde Temperatur, der vielen Sonne wegen. Damit hängt zusammen

P. die Heizstube – *Hypocaustum* – und wenn der Tag neblig ist, so ersetzt die hineingelassene Wärme den Mangel der Sonne.

Q. Dann geht es von einem geräumigen und freundlichen Ausziehzimmer in das kalte Bad, worin ein weiter und tiefer

R. Schwimmteich sich befindet. Willst du aber noch geräumiger und lauer schwimmen, so steht dir der Marmorteich O. im Freien zu Dienst, und daneben

O'. ein kälterer Behälter um dich wieder zu stärken, Falls dir das Lauliche nicht bekäme. An den kalten Badesaal schließt sich an

S. der mittlere, welchen die Sonne angenehm erwärmt, aber noch mehr

T. den warmen Badesaal, denn er tritt vor. In diesem sind drei Teiche – *Descensiones* – zwei in der Sonne, der dritte zwar außer der Sonne, aber nicht weniger gut beleuchtet. Unter dem Ausziehzimmer liegt

U. der Platz zum Ballspiel – *Sphaeristerium* – der mehrere Arten Uebungen und mehrere Kreise in sich faßt.

V. Nicht weit vom Bade liegen die Treppen, welche nach der

W. geschlossenen Halle – *Cryptoportikus* – führen, zuvor aber in drei Wohnungen, wovon

X¹. die eine auf das Höfchen mit den vier Platanen,

X². die andere auf die Wiese

X³. und die dritte auf die Rebenpflanzungen sieht, und nach verschiedenen Himmelsgegenden die Aussichten hat.

Y. Am oberen Ende ist ein Zimmer von der geschlossenen Halle abgeschnitten, mit der Aussicht auf den Hippodrom, die Weinberge und das Gebirge. Hiermit ist verbunden

Y'. ein anderes Zimmer, ganz der Wintersonne gegenüber. Dann kommt

Z. die Wohnung, deren Aussicht den Hippodrom der Villa annähert. Dies ist die Ansicht, dies der Anblick von vorn. An der Seite hin zieht sich

W. die sommerliche obere geschlossene Halle, aus der man die Weinberge nicht bloß sieht, sondern zu berühren scheint. In der Mitte erhält

A'. ein Speisesaal den gesundensten Anhauch aus den apenninischen Thälern, der durch breite Fenster die Weinberge, und durch die Thür wieder die Weinberge, aber gleichsam durch die Halle hindurch, zuläßt. An der Seite des Speisesaals, die keine Fenster hat, liegen

B'. die Treppen, auf denen das zum Mahl erforderliche auf geheimen Wegen zugetragen wird. Am Ende liegt

C'. ein Zimmer, dem die geschlossene Halle einen nicht minder angenehmen Prospect giebt, als die Weinberge selbst. Unter der oberen Halle liegt eine andere Halle W'. einer unterirdischen ähnlich; im Sommer macht die darin eingeschlossene Kälte schauern, und zufrieden mit ihrer eigenen Luft, verlangt sie weder mildere Anhauche, noch läßt sie solche zu. Nach diesen zwei geschlossenen Hallen beginnt, wo der Speisesaal – **Triclinium** – endigt, der Säulengang, Vormittags winterlich, gegen Abend sommerlich, dieser führt

D'. zu zwei Wohnungen – **Diactae** – die eine aus vier, die andere aus drei Zimmern bestehend, welche, wie die Sonne sich dreht, bald die Sonne bescheint, bald Schatten deckt.

Diese Anlage und Anmuth der Gebäude übertrifft bei weitem

E'. der Hippodrom. In der Mitte liegt er offen, und kündigt sich dem Auge des Eintretenden ganz an. Platanen von Epheu bekleidet umgeben ihn, obwärts mit eigner Laube prangend, grünen sie unterwärts mit fremdem; denn der Epheu schlängelt sich am Stamme und an den Aesten fort, und verbindet so durch Ranken die nahe stehenden Platanen. Dazwischen ist Buxpflanzung, äußerlich umgeben von Lorbeeren, welche ihren Schatten mit denen der Platanen mischen. Diese gerade laufende Einfassung des Hippodroms wird an ihrem äußersten Ende durch einen Halbzirkel gebrochen und ändert so die Ansicht. Dieser ist mit Cypressen umgeben, dunkler und schwärzer durch die dichten Schatten. In den innern Zirkeln (es sind nämlich deren mehrere) empfängt er das reinste Licht. Daher bietet er auch eine Rosenpflanzung an, und scheidet die Kälte der Schatten von der hier nicht mißbehaglichen Sonne. Nach Beendigung dieser verschiedenfarbigen und vielfältigen Krümmung stellt sich die geradelaufende Einfassung wieder her, doch diese nicht allein: viele Gänge theilen sich vermittelst des Buxes: hier bildet sich ein kleines Rasenstück, da wandelt der Bux sich selbst in tausend Gestalten, zuweilen in Buchstaben, die bald den Namen des Besitzers, bald des Gärtners darthun. Kegelgestalten erheben sich abwechselnd, und abwechselnd sind Apfelbäume dazwischen gepflanzt, und bei dem zierlichsten Stücke erscheint der mittlere Raum zu beiden Seiten mit kurzen Platanen besetzt, gleichsam als Nachahmung eines von ungefähr hierher versetzten Ackerfeldes. Hiernach breitet sich der fließende und ringelnde Akanthus aus, und dann wieder andere Figuren und andere Namen. Am Ende erhebt sich

F'. eine Gelage – **Stübadium** – von weißem Marmor, beschattet von einer Rebe, welcher vier karystische Säulchen als Stützen dienen. Aus dem Gelage entspringt in dünnen Röhren das Wasser, ausgepreßt gleichsam durch das Gewicht der darauf gelagerten Gäste, das dann von einem ausgehöhlten Steine aufgefangen und in dem zierlichen Wasserbecken festgehalten wird. Dieses ist unsichtbar so eingerichtet, daß es bis an den Rand sich füllt, aber nicht überfließt. Ein leichteres, oder auch ein reicheres Mahl wird auf den Rand gesetzt; das leichtere macht auf Figuren von Schiffchen oder Vögeln schwimmend die Runde, während der Brunnen das Wasser in die Höhe

spritzt und es wieder auffängt, denn mit Gewalt in die Höhe getrieben fällt es in sich zurück, und durch verbundene Schlünde zieht es sich ein und verschwindet.

G'. Gegenüber giebt ein Gemach G'. – **Cubiculum** – dem Gelage eben so viel Zierde, als jenes selbst von diesem erhält. Es glänzt von Marmor; die Thür reicht in das Grüne vor; und durch die untern und durch die oberen Fenster erblickt man ein anderes Grün.

Ein daran liegendes Cabinet – **Zothecula** – läßt sich als Theil dieses Gemachs, oder als ein besonderes Gemach betrachten. Darin steht ein Ruhebett mit Fenstern um und um, und doch bleibt das Licht von der starken Beschattung gedämpft. Denn eine frisch gedeihende Rebe breitet sich ansteigend über den ganzen Bau bis zur Firste aus. Du ruhest hier nicht anders, als in der dichtesten Waldung; nur von einem Regenschauer wirst du nichts inne, wie im Walde. Auch hier erhebt sich ein Brunnen und verschwindet sogleich. –

An mehreren Stellen sind Sitze aus Marmor angebracht, wo die Spazierenden, wie in dem Cabinet selbst, ausruhen können. Springende Wasser liegen den Sitzen nahe, und durch den ganzen Hippodrom rauschen durch Röhren Bächlein, und folgen der Hand, welche sie leitete. Hierdurch werden bald diese, bald jene Pflanzen erfrischt, bald alle zugleich.

Hier hast du die Ursachen, warum ich das Tusculum meinen Tusculanischen, Tiburtinischen und Praenestischen Landsitzen vorziehe, denn außer dem, was ich bisher schrieb, ist hier die Muße tiefer und bekömmlicher, und ungestörter. Kein Zwang der Toga, keine Einladung aus der Nachbarschaft. Alles Ruhe und Stille: was, wie der reine Himmel und die fließende Luft, zur Gesundheit der Gegend beiträgt. Hier gedeihe ich vorzugsweise an Seele und Leib. Ich übe den Geist durch Studiren, und den Körper durch die Jagd. Auch die Meinigen gedeihen nirgends besser. Bis jetzt habe ich keinen von denen, die ich mit hierher nahm (das Wort sei zu rechter Stunde gesprochen) hier verloren. Die Götter mögen auch in Zukunft mir diese Freude, und dem Ort diesen Ruhm erhalten! – Lebe wohl! –

Das Laurentinum des Plinius
C. Plinii Epist. II, XVII

Es befremdet dich, daß ich mein Laurentinum, oder wenn du es lieber hörst, mein Laurens, so sehr liebe. Deine Verwunderung wird aufhören, wenn du die Anmuth des Sitzes, das Bequemliche der Lage und den Umfang der Küste kennen wirst.

Von der Stadt ist das Haus siebzehn Meilen entfernt, so daß du deine Geschäfte in der Stadt mit Muße abmachen, und doch bei vollem Tage alldort eintreffen kannst. Zwei Wege, der Laurentinische und der von Ostia, führen dahin; aber man muß den Laurentinischen am vierzehnten, und den von Ostia am elften Meilensteine verlassen. Hier und dort stößt man auf einen Landweg, der stellenweise sandig ist, etwas beschwerlicher und länger für die Zugthiere, aber kurz und gemächlich für den Reiter. Die Aussicht dahin und dorthin stellt sich sehr mannigfaltig dar; bald ver-

engen Waldungen den Weg, bald erweitert der Blick sich über unabsehbaren Wiesengrund. All-da weiden Heerden von Schafen, Pferden und Hornvieh, die, des Winters von den Bergen vertrieben, im Grase hier in laulicher Frühlingsluft gedenken.

Das Landhaus, ohne ein Prachtsitz zu sein, umfaßt das zum Gebrauch Dienliche.

1. Am Eingange liegt ein mäßiges, jedoch nicht unanständiges Vorhaus – **Atrium**.

2. Dann kommt ein Säulengang – **Porticus** – der sich in Gestalt des Buchstabens O umherzieht, und einen zwar kleinen, aber ergötzlichen Hofraum umschließt; bei stürmischer Witterung ein angenehmer Aufenthalt, denn Glasfenster – **Specularia** – dienen ihm zum Schutze; und noch mehr das hervorragende Traufgesimse der Dachung.

3. In der Mitte desselben stößt ein freundlicher Saal – **Cavaedium** – daran.

4. Dann ein ziemlich schöner Speisesaal – **Triclinium** – der gegen den Strand ausläuft und, wenn der Südwestwind die See hebt, von den schon gebrochenen und letzten Wellen leicht bespült wird. Überall hat er Thüren und Fenster nicht kleiner als Thüren, und giebt also von den Seiten und von vorn die Aussicht gleichsam auf drei Meere. Blickt man rückwärts, so stellt sich dem Auge das Cavaedium, der Säulengang, der Hof, wieder der Säulengang, dann das Vorhaus, die Waldungen und entferntere Berge dar.

5. Zur linken Seite des Speisesaals, ein wenig mehr einwärts, kommt ein großes Zimmer.

6. Dann ein anderes kleineres, das durch ein Fenster die Morgensonne aufnimmt, durch ein anderes die Abendsonne, die sich hält; durch dieses hat man etwas entfernter, aber desto ruhiger, die Aussicht auf den vorliegenden Spiegel der See.

7. Durch die Stellung dieses Zimmers und jenes Speisesaals bildet sich ein Winkel, der die reinste Sonne aufnimmt und entzündet; hier ist der Winteraufenthalt, hier der Übungsplatz – **Gymnasium** – der Meinigen. Hier schweigen alle Winde, außer denen, welche Regenwolken herbeiführen, und früher die reine Luft trüben, als den Aufenthalt an dem Orte stören.

8. An diesen Winkel stößt ein in Gewölbform überdecktes Zimmer, das mit allen seinen Fenstern dem Laufe der Sonne folgt und, einer Bibliothek gleich, Wandschränke hat mit Büchern, mehr zum Durchblättern als zum Lesen bestimmt.

9. Daran liegt ein Schlafgemach vermittelst eines

10. Zwischenganges, der, unter dem Fußboden erheitzt, durch Röhren die empfangene Wärme auf eine dem Körper behagliche Weise hin und her zirkuliren läßt.

11. Der übrige Theil dieser Seite ist für Freigelassene und Sklaven eingerichtet, aber die meisten Zimmer sind so reinlich und freundlich, daß auch Gäste darin aufgenommen werden können.

12. Auf der anderen Seite kommt ein sehr schön geschmücktes Zimmer, und dann

13. ein großes Zimmer oder ein mäßiger Eßsaal, der, von der Sonne angenehm erleuchtet, die Aussicht auf das vorliegende Meer hat. Hinter demselben liegt eine

14. Stube mit einem 15. Vorzimmer, sommerlich durch ihre Höhe, winterlich durch gute Verwahrung, denn kein Wind bestreicht dieselbe.

16. Mit dieser Stube ist eine andere auch mit einem

17. Vorzimmer durch gemeinschaftliche Mauern verbunden. Weiterhin liegen die Bäder.

18. Der kalte Badesaal ist geräumig und in den entgegengesetzten Wänden biegen sich zwei Tauchbäder – *Baptisteria* – nischenförmig aus, groß genug wenn dich die Lust ankömmt im nächstgelegenen zu schwimmen.

19. Daran stößt die erwärmte Salbenstube – *Unctuarium hypocaustum* – mit dem Heizplatze

20. – *propnigeon* –

21. 21. und sogleich zwei mehr zierliche als prachtvolle Gemächer, an denen

22. der warme Schwimmteich – *calida piscina* – anliegt, nicht ohne Ueberraschung, indem die Schwimmenden die Aussicht auf das Meer haben. Von da nicht weit liegt der Ort für

23. das Ballspiel – *Sphaeristerium* – welchem bei schon sich neigendem Tage die wärmste Sonne entgegensteht.

24. Dann erhebt sich ein Thurm mit 2 Gemächern – *diaetae* – unten, 2 andere darüber, und noch höher ein Eßsaal – *coenatio* – mit der Aussicht auf das weite Meer, die Küste und die anmuthigsten Landsitze.

25. Noch giebt es einen zweiten Thurm, darin eine Stube, worin die Sonne auf- und niedergeht, darunter ein geräumiges Weinlager und eine Vorrathskammer – *Apotheca et Horreum* – und ganz unten ein Speisesaal – *triclinium* – worin das Toben und Stürmen des Meeres dem Ohre kaum vernehmlich matt und leise verhallt.

Darin hat man die Aussicht auf den Garten und die Bahn – *Gestatio* – welche ihn umgiebt.

26. Die Bahn ist mit Bux, oder wo dieser fehlt mit Rosmarien umpflanzt, denn der Bux, wo er von den Gebäude geschützt ist, grünt schön; im Freien aber verdorrt er, auch durch die entfernteste Besprengung mit Meerwasser.

27. An die Bahn schließt sich vorwärts eine zarte, schattige Weinlaube, selbst für den Barfüßer weich und gangbar.

28. Maulbeer- und Feigenbäume kleiden zahlreich den Garten. Diesen Bäumen ist das Erdreich hauptsächlich günstig, aber feindlich den anderen.

Diese Aussicht, die nicht schlechter ist als die auf das Meer, genießt der von der See entfernte Eßsaal 25. – *Coenatio*. – An der Rückseite desselben schließen sich

29. 29. zwei Reihen Zimmer – *diaetae* – an, unter deren Fenster das Vorhaus – *Vestibulum* – und

30. 30. der Küchengarten liegt.

31. Von da dehnt sich die geschlossene Halle – *Cryptoportikus* – aus, fast von der Größe einer öffentlichen, mit Fenstern an beiden Seiten, mehrere gegen das Meer, aber gegen die Gartenseite nur einzelne, und höher nur wenige. Ist der Tag still und heiter, so stehen alle auf; sind die Winde von der einen oder anderen Seite unruhig, so stehen sie nur gegen die Seite offen, wo die Winde ruhen.

32. Vor der Halle liegt der Xystus, wo eine Pflanzung von Veilchen den Duft verbreitet. Die Wärme der darüber ausgegossenen Sonne vermehrt der Widerschein des Hallenbaues, welcher, indem er die Sonne hier anhält, dem Nordwinde steuert; und so viel Wärme von vorn, so viel Kühlung an der Rückseite. Zugleich wird der

Südwest von der letzteren abgehalten, und so die verschiedenen Winde bald von dieser, bald von jener Seite gebrochen und gezähmt.

Diese Annehmlichkeit gewährt die Halle 31. im Winter, und noch mehr im Sommer, denn Vormittags kühlt sie den Xystus, und Nachmittags die Bahn und die der Bahn zunächst liegenden Theile des Gartens durch ihren Schatten, der, wie der Tag zu- und abnimmt, bald kürzer, bald länger hier und dort hinfällt.

Die Halle leidet aber am wenigsten von der Sonne, wenn sie am brennendsten über ihrer Firste steht, zugleich nimmt sie bei offenen Fenstern die gelinden Westwinde – *favonii* – auf und läßt sie durchziehen. So erzeugt sich nie eine faule Luft.

Am Ende des Xystus und der Halle befindet sich ein Gartenhaus – *Horti diaetae* – meine Lust, wahrhaft mein Lieblingsaufenthalt; ich baute es selbst. Darin befindet sich

33. eine Sommerstube – *Heliocaminus* – welche durch ein Fenster nach dem Xystus, durch ein anderes nach dem Meere, durch beide die Sonne, dann durch die Thüre das Nebenzimmer

34., und durch ein Fenster nach der bedeckten Halle sieht. Nach der Meerseite öffnet sich sehr zierlich in der Mitte der Wand ein Cabinet –

35. *Zotheca* – welches, je nachdem man die Glastüren öffnet oder schließt und die Vorhänge weg- oder vorzieht, bald die Stube vergrößert, bald verkleinert. Darin steht nebst zwei Armstühlen ein Ruhebett, dessen Fußende gegen das Meer, die Rücklehne gegen die Villa, und das Kopfende gegen die Waldungen gerichtet ist. So viel Fenster so viel verschiedene Aussichten.

36. Damit verbindet sich ein Nacht- und Schlafgemach; darin wird man nicht gewahr den Lärm der jugendlichen Dienerschaft, das Toben und Stürmen des Meeres, nicht das Leuchten der Blitze, nicht das Tageslicht, außer bei geöffneten Fenstern. Die Ursache dieser tiefen Stille ist ein

37. Zwischen-Gang, der das Schlafzimmer von dem Garten trennt. Dieser leere Zwischenraum verschlingt jeden Schall.

38. Daneben ist eine kleine Heizung, die vermittelt einer Klappe die Wärme einströmen läßt oder zurückhält.

39. 40. Dann streckt sich ein Vorzimmer aus und eine Stube 40. gegen die Sonne, welche gleich vom Aufgang die Stube bescheint und über Mittag, zwar etwas schräg, da verweilt.

Begebe ich mich in dies Gartenhaus, so dünke ich mich von der Villa abwesend. Während der Saturnalien gewährt der Aufenthalt großes Vergnügen, wenn der übrige Theil der Villa in der Freiheit der Tage vom Freudenlärm erschallt; denn ich störe nicht gern das Spiel der Meinigen, noch sie meine Studien.

Diesem Bequemlichen und Anmuthigen des Sitzes gebricht es an springenden Wassern, doch nicht an Cisternen, oder eher an Quellen. Denn überall am Gestade, wo man gräbt, zeigt sich Quellwasser, durch die Nähe der See nicht im geringsten salzig, im Ueberfluß. Die nahen Wälder geben Holz, den übrigen Vorrath Ostia. Dem Genügsamen würde auch ein Flecken (*Vicus*) hinreichen, der nur durch ein Landhaus von dem meinigen getrennt ist, und in welchem sich drei Bäder gegen Bezahlung befinden immer eine große Bequemlichkeit, wenn entweder plötzliche Ankunft, oder kürzerer Aufenthalt verbietet, die

eigenen Bäder zu wärmen. Das Gestade zieren die Gipfel der Villen, jetzt in angenehmer Mischung gruppenweise, jetzt in von einander entfernten Lagen. Sie geben das Ansehen vieler Städte, sei es, daß du sie vom Meere aus, oder vom Ufer her siehest. Dieses verweicht zuweilen durch lang anhaltende Meeresstille; öfters aber erhärtet es sich durch ununterbrochenen Wellenschlag gegen den Strand.

An kostbaren Fischen hat das Meer keinen Ueberfluß; doch bringt es gute Schollen und Seekrebse. Mit Landerzeugnissen ist die Villa gut versehen, besonders mit Milch, denn das Vieh kommt des Wassers und der Schatten wegen von der Weide bis hieher.

Wohl siehst du, daß ich aus gerechten Ursachen diesen Aufenthalt schätze, bewohne und liebe. Wahrlich müßtest du ein arger Städter sein, wenn dich die Sehnsucht darnach nicht ankäme. Möchte doch diese Sehnsucht dich bald übereilen, damit du unser, mit so viel schönen Gaben ausgestattetes Gütchen durch deine Gegenwart empfähest. Lebe wohl!

Brief Schinkels vom 9. Juni 1834 an den bayerischen Kronprinzen Maximilian

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, III, Geheimes Hausarchiv, Nachlaß König Max II., 72/5/11, Nr. 50 (hier zitiert nach Margarete Kühn, op. cit. 1989, S. 5–6; die dort angegebenen anderen Formulierungen aus dem Konzept sind hier weggelassen).

Durchlauchtigster Kronprinz, Gnädigster Herr,

Als Euere Königliche Hoheit im Jahre 1832 die Gnade hatten meine Äußerungen darüber zu fordern: in welchem Styl man einen Pallast für Seine Majestät den König Otto von Griechenland bauen solle, – sprach ich mich ganz im Allgemeinen aus, nicht vermuthend, daß Euere Königliche Hoheit eine künstlerische Arbeit von meiner Seite erwarteten. Nach der Rückkunft des Kronprinzen von Preußen Königliche Hoheit aus München eröffneten Höchstdieselben mir die specielle Willensmeinung Euerer Königlichen Hoheit: daß ein wirklicher architectonischer Plan noch erwartet würde, und zwar nach den im folgenden Datis, worüber Höchstdieselben mit Euerer Königlichen Hoheit in München übereingekommen seien.

Dem höchsten Befehle gemäß habe ich nunmehr nach diesen Bedingungen den Plan entworfen, welchen Euerer Königlichen Hoheit ich unterthänigst hierbei zu Füßen lege und folgende Bemerkungen anfüge:

Die mir gestellten Bedingungen waren folgende:

1. einen nur sehr mäßigen, der Größe und den Verhältnissen des Landes angemessenen Bau zu entwerfen,
2. diesen Entwurf dem Klima und der historischen Örtlichkeit entsprechend einzurichten,
3. für den Bau einen sicheren, vertheidigungsfähigen Ort zu wählen.

Da es beschlossen war Athen zur Residenz zu erheben, so war Seine Königliche Hoheit der Kronprinz von Preußen der entschiedenen Meinung, die Acropolis von Athen sei in jeder Beziehung der angemessenste Ort für die neue Residenz, ihre Eigenschaft der Vertheidigungsfähigkeit, (wenn diese etwa in politischer Beziehung von dem griechischen Volke anständig gefunden werden sollte) würde durch die Eigenschaft ihres historischen Werths bei weitem überbothen und letztere lasse die erste nicht absichtlich bei der Wahl, sondern zufällig erscheinen.

Die Acropolis in Athen bildet einen der leuchtendsten Punkte in der Weltgeschichte, an welchen sich unendliche Gedankenreihen knüpfen, die dem ganzen Geschlechte fortwährend wichtig und theuer bleiben müssen, schon deshalb verdient dieser Ort die Wiederbelebung für die Geschichte der folgenden Zeit und wie könnte dies jetzt besser ans Licht treten, als durch die Gründung der neuen Residenz auf demselben. –

Die mit diesem Unternehmen verbundenen Schwierigkeiten sind mancherlei: der Mangel an Wasser auf dieser Höhe, – die Beschwerlichkeit des Hinaufkommens, – die Sonnenhitze im Sommer, – vielleicht raue Winde im Winter. – Bei einer so wichtigen Gründung können diese Hindernisse nicht entscheidend sein, da es glücklicherweise der Wissenschaft und Kunst gelungen ist, solche Hindernisse zu überwinden. –

Unterirdische Wasserleitungen aus den überall höherliegenden Gebirgs-Abhängen Druckwasser hinaufführend und im schlimmsten Falle Pumpen von Dampfmaschinen bewegt, werden nach Belieben die Menge des fließenden und springenden Wassers auf der Burg hervorrufen und der Überfluß kann beim Hinabfließen von der Burg der unten gelegenen Stadt noch vielfach nützlich werden, den malerischen Effect des erhabenen Felsens aber noch anmuthigst vermehren. – Eine sanft an dem Felsen hinaufsteigende Chaussee wird mit Hülle schattiger Baumpflanzungen und malerischer Substructionen einen angenehmen und bequemen Zugang bilden können. – Die Einrichtung eines kühlen Pallasts und anmuthiger Gartenanlagen mannigfacher Art werden die Beschwerde der Sonnenstrahlen im Sommer, und die architectonische Eintheilung umschlossener Höfe und künstliche Zimmererwärmungen mittelst Heizkanälen, die Einwirkung der rauen Winterluft mildern. – So könnte diese erhabene Luftinsel einen höchst anmuthigen und behaglichen, dabei in historischer und ästhetischer Beziehung den interessantesten Wohnort der Erde hervorgehen lassen. – Was wäre dadurch für Griechenland, was für die Welt gewonnen, wie gering erscheint dabei das Verhältniß der Opfer für die hohe Lage, gegen einen unbedeutenden Ort in der Ebene, Opfer, die nach der Vollendung des Werks so bald vergessen werden.

Meine Bearbeitung des Gegenstandes ist bis jetzt immer nur skizzenhaft und sollte vorläufig nur diejenige architectonische Klarheit haben, welche die Möglichkeit einer Ausführbarkeit deutlich erkennen läßt; ferner sollte der Styl deutlich daraus hervorgehen, besonders aber die Residenz, welche hier ebenso sehr durch Pietät gegen die vorhandenen Alterthümer des Orts, als durch die Verhältnisse des Landes geboten wird. Kein Theil der neuen Pallastanlage übersteigt die Höhe der Ruine des Parthenons, welche Jahrtausende herrschend von diesem Orte herabsah, und diejenigen Theile welche eine gleiche Höhe haben, überlassen durch ihre entferntere Lage dem ehrwürdigen Alterthum ungestört seine volle Würde.

Für ein näheres Detail der Form habe ich nur die Anordnung des Hauptsals in perspektivischer Zeichnung beigelegt, um an einem Beispiel vorläufig anzugeben, wie ein klassisches Prinzip der Architektur: »keine Construction zu maskiren, sondern sie selbst schöngeformt, in ihrer nackten Wirklichkeit hervortreten zu lassen, durchzuführen sey«, – auch um die hier nothwendige aber ungewöhnliche Anordnung des Saals ins Licht treten zu lassen, welche bei ansehnlichem Verhältniß der Breite, doch die dafür eigentlich erforderliche Höhe so weit mäßigt, daß die Ruine des Minerventempels nicht überstiegen wird. – Die übrigen Anordnungen gehen aus den mit erläuternden Unterschriften versehenen Zeichnungen unmittelbar hervor.

Der ganze Pallast ist von mäßiger Ausdehnung, die verschiedenen architectonischen Theile, wohnliche Höfe und Portiken mit Gartenanlagen mannigfaltig gemischt, schließen sich mehr in malerischer Gruppierung den ursprünglichen antiken Anlagen und den unregelmäßigen Formen der alten Burg an, als daß die ganze neue Anlage mit der alten in einem modern präntiösen Contrast aufzutreten, sich unterfinde.

Der Pallast hat nur die Höhe eines Geschoßes, unter dessen südlichen Theile ein Souterrain oder Unterbau angeordnet ist, welcher die Räume für Hofverwaltung, Öconomie, Bäder, Dienerschaft, Küchen, Vorrathsräume pp. enthält, über diesem Hauptgeschoß befinden sich ansehnliche Räume unter der Dachung, welche dazu dienen die brennende Sonnenhitze von obenher den Wohnzimmern abzuhalten.

Das ganze Bauwerk ist, man könnte sagen, in den mäßigen pompejanischen Verhältnissen gehalten und entspricht folglich nur den geringsten Forderungen für eine königliche Hofhaltung.

Eine einzige Anordnung von colossalem Maaßstabe habe ich gewagt in diesem Plan aufzunehmen, welches in der Berühmtheit der ganzen Örtlichkeit seine Entschuldigung finden dürfte.

Das colossale Erzbild der Pallas Athene, welches ehemals aus der marathonischen Beute durch Phidias gearbeitet auf der Burg errichtet stand und weit im Lande und im Meere als erhabenes Wahrzeichen den Hauptort Griechenlands ankündigte, dies habe ich bei der neuen Gründung wieder hervorrufen wollen, damit sich für jedermann daran die Ehrfurcht wieder knüpfte, die die erhabene Vorzeit der ewig denkwürdigen Stadt gebiethet.

Mögte ich so glücklich sein die Theilnahme Euerer Königlichen Hoheit für meine Arbeit zu gewinnen und für Griechenlands Verhältnisse dadurch, nach meinem geringen Standpunkte, einigen Nutzen gebracht zu haben, niemand würde dies Glück mit mehr Erkenntlichkeit empfinden als der in tiefster Ergebenheit verharrende

Euerer Königlichen Hoheit

unterthänigster

Schinkel

Ober Bau Director von Preussen

Legende zum Grundriß des Palastes auf der Akropolis

1. Die antiken Propyläen der Akropolis mit dem Fahrweg als Planum inclinatum über die Stufen fort.
2. Eintritt auf dem steigenden Wege nach dem Palaste.
3. Höchster Punkt des Weges, 18 Fuß höher als vor den Propyläen.
4. Neue Propyläen des Pallastes.
5. Vorhof des Pallastes.
6. Pallast-Wache.
7. Saal zur Aufnahme der fremden Gesandten.
8. Saal zur Aufnahme der Landes-Deputationen.
9. Eintritt in den königlichen Gang.
10. Erhöhter Platz vor der Königlichen Pforte.
11. Die Königliche Pforte.
12. Erstes Empfangszimmer bei feierlichen Gelegenheiten.
13. Dazu gehöriger Pracht-Hof, gartenartig. Im Peristyl Aufstellung von antiken Statuen, in Athen gefunden.
14. Daranstößender großer Repräsentations-Saal.
15. Zwei dazugehörige Hallen mit Bänken umher.
16. Fortsetzung des Königlichen Ganges.
17. Hof des Königs.
18. Empfangszimmer des Königs.
19. Gallerie, welche den Hof des Königs mit dem der Königin verbindet.
20. Hof der Königin.
21. Offene mittlere Halle, durch die man von der Bank 37' in's Freie sehen kann.
22. Thronzimmer.
23. Zu den Repräsentations-Zimmern gehörig.
24. Zimmer der Königin.
25. Runder Saal der Königin mit davorliegendem Zelte mit panoramatischer Aussicht.
26. Vorsaal dazu, durch 27 mit dem Repräsentations-Local verbunden (Unter 25 und 26 liegen die Bäder).
27. Passage.
28. Kleiner Hof zur Beleuchtung, mit einer Weinlaube bedeckt.
29. Garten-Salon der Königin.
30. Boudoir der Königin.
31. Schlafzimmer der Königin. (30 und 31 liegen auf einer Terrasse, die mit einem Nebendach bedeckt ist; eine breite Treppe führt von da in den Garten hinab. Die Zimmer haben Morgensonne.)
32. Gärtchen der Königin, mit Sitzen, Brunnen, Blumenparterres und Statuen geziert.
33. Zimmer für die Damen und den Hofstaat der Königin.
34. Vortragzimmer des Königs.
35. Vorzimmer dazu.
- 36'. Langer Säulengang, der die Zimmer beschattet und die Aussicht auf's Meer hat.
- 36". Säulengang mit zwei Bänken, Morgen's kühl, mit der Aussicht auf's Parthenon.
37. Schlafzimmer des Königs.
- 37'. Ruhesitz, mit der Aussicht über den Hof, durch den Saal, die Gallerie und die Halle in's Freie.
38. Alkove dazu.
- 38'. Zimmer für den Hofstaat des Königs.
- 38". Schloßkapelle.
- 38""'. Sakristei.
39. Zimmer für die Hofverwaltung.
40. Archiv, in der Form eines Tholos.
41. Gartensitz

42. Gartensitz mit Brunnen-Anlage.
43. Kleine Propyläen im Garten.
44. Unterbau und verzierter Platz um die Ruinen des Parthenon mit Antiken bestellt.
45. Parthenon.
46. Erechteion.
- 46'. Tempel der Nike apteros. (45, 46 und 46' vorläufig in ungeänderter Form ohne Restaurierung bewahrt.)
47. Neue Rennbahn, in welcher die Pferde durch das kleine Portal innerlich in die Höhe geführt werden.
48. Neues Erzbild der Minerva promachos mit der Eule; Wahrzeichen Athen's.
49. Vorplatz für den Verkehr der Wagen und Pferde.
50. Hof und Stallung für die Königlichen Pferde.
51. Remisen für die Königlichen Wagen.
52. Große Weinlaube unterhalb des Parthenons, mit Garten und Bank und der Aussicht nach Akrokorinth.
53. Kleiner Aufgang nach dem Garten des Pallastes.
- Küchen, Wohnungen der Dienerschaft und andere Räume für ökonomische Zwecke sind in's Souter-rain der Südseite gelegt.

Brief Schinkels an die Zarin Alexandra Feodorowna

Nach Alfred von Wolzogen (Hrsg.), *Aus Schinkels Nachlaß: Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, 3 Bde., Berlin 1862–1863, Bd. 5, S. 336–341.

Allerdurchlauchigste, Großmächtigste Kaiserin!
Allergenädigste Kaiserin!

Ew. Kaiserlichen Majestät lege ich alleruntertänigst hierbei eine Arbeit vor, durch deren Auftrag ich mich schon unendlich beglückt fühlte und die in jeder Rücksicht geeignet war, den Trieb in mir zu wecken, mich der Arbeit mit wahrer Liebe hinzugeben, zugleich aber auch die Hoffnung ließ, den Gipfel meines Glückes zu finden, wenn sie das Glück hätte, den Beifall Ew. Kaiserlichen Majestät, wenn auch nur entfernt, zu gewinnen.

Das Schloß zu Orianda am Gestade der Krim, dessen Lage mich die Gnade Ew. Kaiserlichen Majestät durch schöne Zeichnungen kennen lernte, begeisterte mich ebenso wie die Hohen Personen des großen Kaiserhauses, welche dort den Wohnsitz nehmen sollten, für die Aufgabe, die ohnehin schon, wie sie gedacht war, für den Architekten das Reizendste ist, was er zu wünschen in sich fühlt. Der Gegenstand, in den edelsten Formen des klassischen Altertums von Ew. Kaiserlichen Majestät gewünscht, war mir ein Wink, den ich dreist zu benutzen wagte; ich folgte dem einfachen, erhabenen Stile der rein griechischen Kunst, die durch eine ungestörte Entwicklung jedes fremde Elemente von sich abwies und dadurch, im Gegensatz zu moderner Kunst für uns den Charakter der Unschuld bewahrend, sämtliche geistige Kraft und Talent auf die innerste Ausbildung der Einzelheiten in jeglichem Teil der Kunst verwendet. Dieser ganz ideale Stil ist aber mit vielen neuen Lebensverhältnissen ganz direkt im Widerspruch, er mußte also freilich vermittelnd modifiziert werden, und wie mir diese Aufgabe in dem vorliegenden Werke gelungen, muß ich dem gnädigsten Ermessen Ew. Kaiserlichen Majestät lediglich anheimgeben.

Im allgemeinen bemerke ich alleruntertänigst über die dabei leitende Idee, daß die prächtige, freie Lage auf malerischer Höhe am Meer, gerade wegen der reizenden Verführung, den Geist immer nach außen hin schweifen zu lassen, es mir als dringende Notwendigkeit erschienen ließ, dem Palaste ein gehaltvolles Inneres zu verleihen, dessen Reize einen Charakter von Heimlichkeit verschaffen, womit sich zugleich eine verschiedenartige Charakteristik der nebeneinander liegenden Zimmer verbinden ließ, wie es die Säle der Rezeption durch die angeordneten Aussichten im Plane angeben.

Der Palast teilt sich demzufolge in zwei Hauptabteilungen: in drei Vorhöfe für das Hofpersonal, in deren mittelsten sich das von Ew. Kaiserlichen Majestät ausdrücklich gewünschte große Atrium befindet, durch welches der einzige Eingang zum zweiten Hauptteil des Palastes, dem Kaiserlichen Hofe führt. Letzterer bedeckt den ganzen Raum des Bergplateaus gegen das Meer hin. Die Pracht der krimischen und kaukasischen Steinarten machen den Hauptreichtum der Architektur des Schlosses aus; daran reiht sich ein großer Fries von Freskobildern rings um das große Atrium,

dessen übriges Wandornament in Bekleidung mit den verschiedenen Marmorgattungen der dortigen Länder besteht, sowie die Säulen des Impluviums aus einem dunklen Stein, etwa Granit oder Porphy, gewählt werden mußten, dessen glänzende Politur Reichtum und Schönheit zu erkennen gibt.

Der zweite Hauptteil, der Kaiserliche Hof, ist von so angemessener Größe, als das bestimmte Bergplateau es irgend zuließ. Er ist umgeben mit einem Portikus aus achteckigen Pfeilern, der eine schöne Promenade ringsum bildet. Diese Pfeiler sind auf mannigfaltige Weise in musivischer Kunst geziert, eine Art, die bisher nur in maurischen und indischen Bauwerken bemerkt wurde, neuerdings aber auch in einem Atrium in Pompeji gefunden ward und wieder beweist, daß beinahe keine architektonischen Schönheit gefunden werden kann, die sich nicht in der alten klassischen Kunst fände.

Die Mitte des Kaiserlichen Hofes füllt ein Unterbau, auf dessen Plattform sich ein, vermitteltst großer Spiegelscheiben fast durchsichtiger Pavillon in Tempelform erhebt und dadurch das eigentümlich russische Kunstprodukt glänzend geltend macht. Dieser Tempel war als Krönung des ganzen Baues, und um die einfachen langen Linien der griechischen Architektur malerisch zu unterbrechen, ganz unentbehrlich.

Die Appartements Sr. Majestät des Kaisers und die Ihrer Majestät der Kaiserin, deren spezielle Anordnung und Reihenfolge dem Allerhöchsten besonderen Willen noch anheimgestellt bleibt, füllen die zwei Seiten des Kaiserlichen Hofes; daran reihen sich an der dritten Seite die Zimmer der Rezeption gegen das Meer hinaus. Ew. Kaiserliche Majestät könnten bei einer anders beliebten Einrichtung Höchst ihres Appartements mit den Zimmern des letzteren bis in die Ecke der Repräsentationszimmer hineinziehen, wenn die hier stattfindende Aussicht noch mehr geliebt würde.

Auf jeder Seite des großen Unterbaues führt aus der Nähe der Rezeptionszimmer eine freie Treppe auf die Plattform vor dem gedachten Tempel, wohin sich die Gesellschaft begeben kann, um die allgemeine Übersicht der Gegend zu genießen, die zwischen oben angebrachter Vegetation südlicher Gewächse reizender gemacht worden ist.

Dem Unterbau selbst suchte ich dadurch für die Anlage größere Wichtigkeit, Bedeutung und Anmut zu gewinnen, daß ich sein Inneres als kühle Promenade wie in einer Grotte behandelte, welches zu manchen Zeiten in der Krim recht wünschenswert sein möchte; zugleich verschaffte ich dieser Promenade einen erhöhten Reiz dadurch, daß ein Museum der Krim, sowie sämtlicher klassischer Provinzen längs dem Kaukasus bis nach Kleinasien hinein, darinnen angelegt würde, damit man promenierend zugleich die Genüsse der alten Kunst genösse. Zu diesem Zwecke ist dieser innere Raum ganz nach altgriechischer Art konstruiert und geformt ohne Anwendung des Gewölbes und seines Steinschnittes, nur in einfacher Steinüberdeckung und gerade so, wie gleiche Konstruktionen aus dem griechischen Altertume wenige Meilen von Orinda in Kertsch, dem alten Panticapäon am krimischen Bosphorus, in den dortigen alten Hypogäen noch jetzt gesehen werden, wodurch man sich

ganz unmittelbar mit der neuen Unternehmung an das griechische Altertum anschlosse.

Im Äußeren sind Portiken aus Säulen und Karyatiden nach den schönsten griechischen Mustern gebildet, und überdies der uns bekannte Schmuck der alten Tempel, vergoldete Dachziegel aus Metall, Terrakotta oder Glas, sowie die großen, in bronzene feine Rahmen eingesetzten Spiegelglastafeln als Hauptzierde der Palastanlage gewählt worden, welche derselben schon aus der Ferne das Ansehen gibt, daß hier der Sitz des größten Kaiserhauses der Erde sei.

Es bleibt mir noch zu erwähnen, daß, was die bei einer Residenz nötigen Stallungen, Remisen und Wohnungen der dazu gehörigen Beamten betrifft, ich diese nicht unmittelbar in der Nähe der Schloßarchitektur wünschte, wohl aber in architektonischer Verbindung durch landschaftliche Anlage etwas zurückgeschoben, damit hier eine leichtere ländliche Architektur Anwendung finden könnte. Sie sind vorläufig noch nicht projektiert worden, weil dazu ein Platz, jenseits der großen Landstraße gewählt, am zweckmäßigsten wäre, der von Ew. Kaiserlichen Majestät erst erworben werden müßte. Der Situationsplan gibt diese Lage im allgemeinen an, und nach den Äußerungen des Herrn Grafen von Woronzow sind Ew. Majestät nicht abgeneigt, eine Akquisition dieser Art zu machen. Sobald Ew. Kaiserliche Majestät befehlen, sind diese Projekte sowohl, als auch von einigen Meerbädern, sehr schnell nachzusenden, wenn nur hinsichtlich beider der Umfang und die Anzahl der unterzubringenden Objekte angedeutet wird.

In dem Vorgesagten werden Ew. Kaiserliche Majestät die Hauptmonumente der Idee erwähnt gefunden haben, welche dem Entwurfe zu Grunde liegen. Es geht zugleich daraus hervor, daß, wenn alle jene Zwecke erreicht werden sollen, es nicht möglich ist, die Anlage bedeutend zu verringern.

Das Unternehmen schien mir geeignet, vorzüglich den Vorteil zu gewähren, daß ein von Rußland her häufig gehörter Wunsch dadurch in einiger Art Befriedigung erhielt; indem das grosse russische Volk, welches so gewandt, so reich ausgestattet und erfahren in allem, was die Gesamtkultur Europas erzeugt, und so vermögend ist, alles dies durch große Mittel und durch die Kraft des mächtigsten Reiches der Erde ins Leben rufen zu können, eben gerade bei diesen glücklichen Verhältnissen manche Abspannung, manche Übersättigung erfährt, selbst für das Schönste in der Kunst, – hoffe ich, daß hierdurch demselben eine neue Richtung einerseits und für eine intensive, nach innen durchdringende Thätigkeit der Geisteskraft andererseits, welcher weniger auf das bloß Scheinbare als auf das wirklich in allen Teilen Seiende hinstrebt. Hierzu bedarf es freilich einer größeren Unternehmung und solcher, wie Ew. Kaiserliche Majestät sie verlangt haben, im Sinne des altgriechischen Stils aufgeführt, die sich nicht durch zu geringen Umfang unbeachtet in der Menge verliert und welche, weil sie auf die Wurzeln europäischer Kultur zurückgeht, gewiß den sichersten Gang in der Kunst erzeugt. Eine so schöne Unternehmung wie die Ew. Kaiserliche Majestät muß, besonders wenn sie von Leuten, die Sinn, Talent und ganze Hingebung an den Zweck haben, unterstützt wird, bei der Ausführung gewiß wohlthätig für das Allgemeine wirken.

Ew. Kaiserliche Majestät empfangen hiernach meine aufrichtigsten Intentionen für die Sache selbst und ihre Wirkung auf das russische Reich mit der alleruntertänigsten Bitte, diesen meinen Willen gnädigst aufzunehmen.

Mit tiefster Erfurcht und Ergebenheit
ersterbe ich

Ew. Kaiserlichen Majestät
alleruntertänigster Knecht
Schinkel.

- ¹ Goerd Peschken, *Karl Friedrich Schinkel: Das Architektonische Lehrbuch*, Munich 1979, p. 148.
- ² Goerd Peschken, »Ein Vierteljahrhundert Schinkel-Rezeption: Meine«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen*, catalogue for the exhibition in the Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1981, p. 240.
- ³ Harald Bodenschatz, »Der Mythos: Westberlin zu Füßen Schinkels«, in: *Arch+*, 57/58, 1981, p. 4; following quotation: same author, »Karl Friedrich Schinkel made in GDR: Zur Ostberliner Schinkelausstellung«, in: *Arch+*, 56, 1981, p. 2.
- ⁴ Oswald Mathias Ungers, »Fünf Lehren aus Schinkels Werk«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen*, catalogue for the exhibition in the Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1981, pp. 245–249. Same author, »Über das Recht der Architektur auf eine autonome Sprache«, in: Jürgen Joedicke and Egon Schirmbeck (ed.), *Architektur der Zukunft, Zukunft der Architektur*, Stuttgart 1982, p. 117.
- ⁵ *Ibid.*, p. 119 f.: 1st lesson: »It is the intellectual unity of things in their formal difference.« – 2nd lesson: »It is the insight into things and the recognition of the basic principle that underlies the design. Without this basic principle, without the idea, without the theme and an intellectual concept, architecture remains on the surface, silted up in formal ornament.« – 3rd lesson: »It is the lesson about the transformation of things, from something past into something that is to come, from the existing into the new, from the past to the future. It is transformation changing with the devices of morphological metamorphosis.« – The »principle of morphological transformation is the actual creative principle behind Schinkel's work.« – 4th lesson: »It is the lesson of history as a living tradition.« – 5th lesson: »It is the lesson of unity in difference. It applies to the unity of nature and culture, of the grown and the built, of the surroundings and architecture.«
- ⁶ Volker Hassemer, foreword, in: Werner Lorenz, *Konstruktion als Kunstwerk: Bauen mit Eisen in Berlin und Potsdam 1797–1850*, Berlin, 1995, p. 6.
- ⁷ Wolfram Hoepfner, »Zwischen Klassik und Klassizismus: Karl Friedrich Schinkel und die antike Architektur«, *Bauwelt*, 72, 1981, p. 339.
- ⁸ *Neuer Nekrolog der Deutschen*, vol. 19, 1841 (1843), no. 294.
- ⁹ This essay is in print only in an English translation: Julius Posener, »Schinkel's Eclecticism and the Architectural«, *Architectural Design*, 53, 1983, no. 11/12, pp. 32–39.
- ¹⁰ Paul Westheim, »Mies van der Rohe: Entwicklung eines Architekten«, *Das Kunstblatt*, 11, 1927, no. 2, pp. 55–62, here p. 57.
- ¹¹ Johann Gottfried Gruber, *Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik*, Weimar, 1810, p. 508.
- ¹² Karl Schäffer, *Ideen aus den Skizzen eines Architekten*, Leipzig, 1806, p. 3.
- ¹³ Jean-François Félibien, *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Plin le consul*, Paris, 1699.
- ¹⁴ Christian Ludwig Stieglitz, *Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst*, 5 vols., Leipzig, 1792–1798, vol. 3, p. 406; same author, *Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer*, 2 vols., Weimar, 1801, vol. 2, p. 214 ff.

- ¹⁵ Friedrich August Krubsacius, *Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhause, Laurens genannt*, Leipzig, 1760, p. 9.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 36.
- ¹⁷ August Rode, *Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst*, 2 vols., Leipzig, 1796, vol. 2, book VI, pp. 46–64; here p. 46, note a; Krubsacius's reconstructions of the Laurentinum and the Tusculanum (F. A. Krubsacius, *Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngeren Plinius Landhause und Garten in der toscanischen Gegend*, Leipzig, 1763) were to be found in the library of Schinkel's revered teacher and friend Friedrich Gilly (Friedrich Gilly: *Essays on Architecture, 1796–1799*, Santa Monica, 1994, p. 199, index no. 91).
- ¹⁸ Schinkel Museum, folder 40c. 71; cf. catalogue *Karl Friedrich Schinkel. 1781–1841*, Berlin (GDR), 1981, p. 349.
- ¹⁹ François Mazois, *Ruines de Pompei*, 4 vols., Paris, 1824–1838; residential buildings in the 2nd volume.
- ²⁰ Alois Hirt, *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten. Dritter Band: Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern enthaltend*, Berlin, 1827, pp. 325–327, here p. 326.
- ²¹ Gernot Näger, »Landhaus Rosenstein«, in: *Giovanni Salucci (1769–1845): Hofbaumeister König Wilhelms I. von Württemberg 1817–1839*, Stuttgart, 1995, pp. 45–61, here p. 58 ff.
- ²² C. L. Stieglitz, *Encyklopädie*, loc. cit., vol. 3, p. 422; following quotations *ibid.* and vol. 1, p. 506.
- ²³ Hans Mackowsky, *Karl Friedrich Schinkel: Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin, 1922, p. 142 f.; Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien: Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, ed. by Gottfried Riemann, 2 vols., Berlin, 1994, vol. 2, p. 193 f.
- ²⁴ Cf. Schinkel Museum, folder 40c. 67 and 69, with various attempts to get a hold on the atrium, the painted room and the western end of the villa.
- ²⁵ Cf. Hella Reelfs, »Schinkel in Tegel«, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1981, pp. 47–65.
- ²⁶ Foreword in *Architektonisches Album*, 1841, no p.
- ²⁷ I am following the edition: Gaius Plinius Caecilius Secundus, *Briefe: Epistularum libri decem*, ed. by Helmut Kasten, Zurich, 1995, without identifying each quotation individually; my interpretation owes a great deal to Eckard Lefèvre's extremely lucid exposition in his essay »Plinius Studien I: Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2, 17; 5, 6)«, *Gymnasium*, 84, 1977, pp. 519–541.
- ²⁸ Lefèvre, loc. cit., p. 524.
- ²⁹ Schinkel Museum, folder 20c. 178.
- ³⁰ Wolf Tegethoff, »Landschaft als Prospekt oder die ästhetische Aneignung des Außenraums bei Schinkel, dargestellt an Beispielen aus den »Architektonischen Entwürfen«, in: *Kunstsplitter: Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte, Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag*, Husum, 1984, pp. 120–129, here p. 126.
- ³¹ Alois Hirt, *Der Tempel Salomon's*, Berlin, 1809; same author, »Ueber das Vogelhaus des M. Terentius Varro zu Casinum«, in: *Sammlung der Deutschen Abhandlungen, welche in der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelesen worden. In den Jahren 1792–1797*, Berlin, 1799; same author, »Ueber die Basilik von Vitruv«, in:

Sammlung nützlicher Aufsätze die Baukunst betreffend, Berlin, 1806, pp. 5–26.

³² I am following Hirt's translation, which differs from more recent translations in many respects; but as Hirt and Schinkel base their ideas on this translation it is the only one that can be used here.

³³ As the preliminary drawings in the Schinkel Museum show (folder 40c. 67, 68, 69, 83), Schinkel worked for a long time on this grouping of painted room and courtyard with plane trees before he finally found the printed solution and opted for it.

³⁴ In the original drawing (Schinkel Museum, folder 40c. 83) this hall is marked W' and means the cold cryptoporticus.

³⁵ Hirt, loc. cit., p. 318.

³⁶ Schinkel Museum, folder 40c. 71; as Goerd Peschken, loc. cit., *Lehrbuch*, p. 176 f., has shown, the stibadium in this design is the one Schinkel used for the Antique Country House (Antikes Landhaus) intended for realization in the Charlottenhof complex. Thus this sheet dated 1833 is not part of the reconstruction of the Pliny villas; for earlier (?) attempts to clarify the form of the stibadium cf. Schinkel Museum, folder 40c. 67 and 83. Another floor plan for the stibadium still appears on the published floor plan (pl. 2) for the overall complex. Here too the two round benches at the side of the stibadium are missing.

³⁷ August Wilhelm Schlegel, »Nachwort zu seiner Übersetzung von Horace Walpole, *Über die englische Gartenkunst*«, translated by A. W. Schlegel, ed. by Frank Maier-Solkg, Heidelberg, 1994, p. 70.

³⁸ *Berlinische Monatsschrift*, 21, 1793, pp. 62–78; A. F. Krauß, »Auch über den Altfranzösischen und Englischen Garten«, *Berliner Monatsschrift*, 22, 1793, pp. 285–299; C. W. Frölich, »Gedanken über Gartenkunst, veranlaßt durch einen Aufsatz des Freyherrn von Racknitz über diesen Gegenstand«, *Neuer Teutscher Merkur*, August 1793,

pp. 408–416; *Allgemeine Literaturzeitung*, Jena, 1794, no. 332, col. 99–104 (review of the *Taschenbuchs auf das Jahr 1795 für Natur und Gartenfreunde*, Tübingen 1795); Jacob Friedrich Rösch, »Die Vorzüge der ehemaligen französischen Gärten, vor den jetzt üblichen Englischen«, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts*, 15, 1802, pp. 511–549.

³⁹ Letter from Schinkel to Klenze of 20 November 1834; here quoted from Margarete Kühn, »Entwurf für den Palast des Königs Otto von Griechenland auf der Akropolis«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe*, Munich, 1989, p. 35.

⁴⁰ Klenze, *Memorabilien*, quoted from Alexander Papageorgiou-Venetas, *Hauptstadt Athen: Ein Stadtgedanke des Klassizismus*, Munich, 1994, p. 124, note 8. Klenze's criticisms were directed against the complex as a whole, which he said did not meet the standards of a European king, and also because it was impracticable: hill too high, too difficult to drive up, not enough water, site too exposed and like a »cul-de-sac«, too little space etc.

⁴¹ Ludwig Ross, *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland*, Berlin, 1863, p. 76 f. Here quoted from Papageorgiou-Venetas, loc. cit., p. 124, note 6.

⁴² Quoted from Hans Hermann Russak, *Deutsche bauen in Athen*, Berlin, 1942, p. 44.

⁴³ Quoted from Kühn, loc. cit. *Akropolis*, p. 39.

⁴⁴ All quotations from Alfred von Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlaß: Reisetagebücher, Briefe und*

Aphorismen, 3 vols., Berlin, 1862–1863, vol. 3, pp. 333–335.

⁴⁵ Alexander Ferdinand von Quast, *Mitteilungen über Alt und Neu Athen*, Berlin, 1834; all following quotations *ibid.*, p. 29ff.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁷ Cf. Reinhard Wegner, *Karl Friedrich Schinkel: Die Reise nach Frankreich und England im Jahr 1826*, Munich, 1990.

⁴⁸ Quast, *loc. cit.*, p. 40.

⁴⁹ Rolf T. Senn, *Schätze der Alhambra: Orientrezeption in Berlin und Brandenburg*, ed. by Haus der Kulturen Berlin, Berlin, 1995.

⁵⁰ *Plans, elevations and views of the church of Batalha, in the province of Estremadura in Portugal, with history and description by Fr. Luis de Sousa; with remarks. To which is prefixed an introductory discourse on the principles of gothic architecture by James Murphy Arch., Illustrated with 27 plates*, London, 1795.

⁵¹ Henry Swinburne, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, 2. ed., 2. vols., London, 1787, vol. 1, p. 276 and 293.

⁵² James Cavanah Murphy, *The History of the Mahometan Empire in Spain*, London, 1816, p. 194.

⁵³ Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien: Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, ed. by Gottfried Riemann, 2 vols., Berlin, 1994, vol. 1, p. 154, 196–198. Schinkel was able to inform himself about Spanish and Moorish architecture from the works of the French traveller Alexandre de Laborde (*Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 5 vols., Paris 1812–1820; *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 5 vols., Paris 1808).

⁵⁴ Staatliche Graphische Sammlung München, inv. no. 25071.

⁵⁵ Perhaps through Quast, who used Leake's Acropolis floor plan in his reproduction of Schinkel's plan.

⁵⁶ Quoted from Kühn, *loc. cit.* *Akropolis*, p. 35.

⁵⁷ Note on the sheet in Berlin, Schinkel Museum, folder 35b. 44; cf. Kühn, *loc. cit.*, *Akropolis*, p. 31.

⁵⁸ Peschken, *loc. cit.*, *Lehrbuch*, p. 149.

⁵⁹ For all these references, cf. Kühn, *loc. cit.*, *Akropolis*; Hoepfner, *loc. cit.*; Goerd Peschken, »Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur«, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 22, no. 1/2, 1968, pp. 45–81.

⁶⁰ Erik Forssmann pointed this out, most recently in his review of Kühn, *loc. cit.*, *Ausland*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53, 1990, pp. 408–413.

⁶¹ Peschken, *loc. cit.*, *Lehrbuch*, p. 149.

⁶² Cf. Heinz Schönemann, »Charlottenhof or Siam – a Prussian utopia«, *Karl Friedrich Schinkel: Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci*, Stuttgart/London, 1997, p. 11.

⁶³ Schinkel Museum, folder 35a. 11 (the floor plan strikingly uses a measurement called »Pieds du Rhin«, which is not to be found on any of the other plans, which are all in Prussian feet and Russian archin); Schinkel Museum, folder 35a. 12 (elevation).

⁶⁴ Margarete Kühn, »Entwurf für das Schloß Orianda auf der Krim«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe*, Munich, 1989, pp. 60–127, here p. 104.

⁶⁵ Schinkel Museum, folder 35a. 14, with the caption: »Vue générale du château d'Orianda avec ses toits dorés et son Pavillon en forme de temple qui s'élève au milieu, et les montagnes et les pontes de la côté.«

⁶⁶ This railing is identified on the floor plan, but not shown in the longitudinal section.

⁶⁷ Cf. Klaus Parlasca, »Schinkels Idee eines Museums südrussischer Altertümer in Orianda«, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXV, no. 1/4, 1981, pp. 141–145.

⁶⁸ Senn, *loc. cit.*, p. 13, also refers to the poem »To the Fountain of Bachtshissarai« by Alexander Pushkin, dated 1824, in which Pushkin is writing about the former seat of the Crimean Tartars' government (Bahçe Sarai), which is not far from Orianda and was considered to be the »Tartars' Alhambra«.

⁶⁹ Kühn, *op. cit.*, *Orianda*, p. 92, states that this main hall was 5 x 5 metres, to justify the family character of the whole complex. But this cannot be possible because of the piers, columns and caryatids, which would have been pushed so close together that a person would not be able to pass between them. If one measures on the basis of the floor plan (pl. 18), the room is 29 Prussian feet wide at its narrowest point; given the early 19th century Prussian foot of 31,39 cm, this would mean a width of approx. 9,1 metres.

⁷⁰ The plans do not show whether and how these windows could be opened (cf. pl. 25).

⁷¹ Hirt, *loc. cit.*, pp. 66–78.

⁷² In the context of the archaic vaults, reference should be made here to Schinkel's reconstruction of the Hanging Gardens in his 1813 series of the Seven Wonders of the World (Schinkel Museum, folder 22e. 72).

⁷³ Sergius Ruegenberg, quoted from Max Stemsborn, *Das Vorbild Karl Friedrich Schinkels im Werk Mies van der Rohe*, unpublished manuscript, 1997, p. 96.

Bibliography

Introduction

Bergdoll, Barry, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*, New York, 1994.

Börsch-Supan, Eva, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, Munich, 1977 (*Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, vol. 25).

Börsch-Supan, Helmut, *Karl Friedrich Schinkel: Bühnenentwürfe/Stage Designs*, Berlin, 1990.

Carter, Rand, »Karl Friedrich Schinkel: The Last Great Architect«, <http://www.tc.umn.edu/~nlhome/g126/peikx001/rcessay.htm>.

Forssmann, Erik, *Karl Friedrich Schinkel: Bauwerke und Baudgedanken*, Munich, 1981.

Gärtner, Hannelore (ed.), *Schinkel-Studien*, Leipzig, 1984.

Geist, Jonas, *Karl Friedrich Schinkel: Die Bauakademie. Eine Vergegenwärtigung*, Frankfurt am Main, 1993.

Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe, edited by Margarete Kühn on the basis of preparatory work by Carl von Lörck, with contributions by Ulf Hamran assisted by Truls Aslaksby, Tadeusz Stefan Jaroszewski, Hans Junecke and Goerd Peschken, Munich, 1989.

Karl Friedrich Schinkel. 1781–1841, exhibition in the Altes Museum from 23 October 1980 to 29 March 1981 / Staatliche Museen zu Berlin / Hauptstadt der DDR in collaboration with the Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (conception of catalogue and exhibition and editorial work by Gottfried Riemann), Berlin, 1981.

Karl Friedrich Schinkel: Architektur, Malerei, Kunstgewerbe, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten ... (exhibition and catalogue: Helmut Börsch-Supan), Berlin, 1981.

Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen, catalogue of the exhibition in the Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1981.

Karl Friedrich Schinkel: Zwischen Klassizismus und Romantik; 3. Greifswalder Romantik-Konferenz, Lauterbach/Putbus 1981 (*Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, XXXI, 1982, no. 2–3).

Mackowsky, Hans, *Karl Friedrich Schinkel: Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin, 1922.

Peschken, Goerd, »Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur«, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 22, no. 1/2, 1968, pp. 45–81.

Peschken, Goerd, *Das Architektonische Lehrbuch*, Munich, 1979 (Karl Friedrich Schinkel: *Lebenswerk*, ed. by Margarete Kühn).

Philipp, Klaus Jan, *Um 1800: Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart/London, 1997.

Pundt, Hermann G., *Schinkels Berlin*, Frankfurt Main, 1981.

Rave, Paul Ortwin, *Karl Friedrich Schinkel*, 2nd edition, ed. by Eva Börsch-Supan, Munich, 1981.

Schinkel, Karl Friedrich, *Reisen nach Italien: Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, ed. by Gottfried Riemann, 2 vols., Berlin, 1994.

Schinkel, Karl Friedrich, *Werke der höheren Baukunst, für die Ausführung erfunden*, Teil 1 (Akropolis), 10 plates, Berlin, 1840–1842; Teil 2

- (Orianda), 15 plates, Berlin, 1845–1848 (later editions of the complete work: 1850, 1861–1862, 1878).
- Schönemann, Heinz, and Reinhard Görner, *Karl Friedrich Schinkel: Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci*, Stuttgart/London, 1997 (*Opus*, ed. by Axel Menges, vol. 12).
- Snodin, Michael (ed.), *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, New Haven and London, 1991.
- Szabien, Werner, *Karl Friedrich Schinkel*, Basle, 1990 (*Collection Architektur*).
- Vogt, Adolf Max, *Karl Friedrich Schinkel: Blick in Griechenlands Blüte: Ein Hoffungsbild für »Spree-Athen«*, Frankfurt am Main, 1975.
- Zadow, Mario, *Karl Friedrich Schinkel*, Berlin, 1980.
- Zukowsky, John (ed.), *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841: The Drama of Architecture*, Tübingen/Berlin, 1994.
- Schinkel and the modern architecture
- Behrens, Peter, »Zum Problem der technischen und tektonischen Beziehungen«, in: *Festreden Schinkel zu Ehren 1846–1980*, selected and introduced by Julius Posener, ed. by the Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin, Berlin, no year (1981), pp. 281–290.
- Börsch-Supan, Eva, »Schinkel – ein Blick nach vorn«, in: Miron Mislin (ed.), *Julius Posener: Laßt mich doch, Kinder, hier komme ich wahrscheinlich nie wieder her!*, Berlin, 1997, pp. 13 to 25.
- Grassi, Giorgio, *Schinkel als Meister*, Hannover, 1985.
- Johnson, Philip Cortelyou, »Karl Friedrich Schinkel im 20. Jahrhundert«, in: *Festreden Schinkel zu Ehren 1846–1980*, loc. cit., pp. 313–328.
- Neumeyer, Fritz, »Schinkel im Zeilenbau: Mies van der Rohes Siedlung an der Afrikanischen Straße in Berlin Wedding«, in: *Hülle und Fülle, Festschrift für Tillmann Buddensieg*, ed. by Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani and Gunter Schweikart, Alfter, 1991, pp. 415–431.
- Onsell, Max, *Ausdruck und Wirklichkeit: Versuch über den Historismus in der Baukunst*, Braunschweig, 1981 (*Bauwelt-Fundamente*, vol. 57).
- Pehnt, Wolfgang, »Schinkel after Schinkel: Heirs of the Prussian Master«, in: John Zukowsky (ed.), *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841: The Drama of Architecture*, Tübingen/Berlin, 1994, pp. 134–151.
- Peschken, Goerd, »Ein Vierteljahrhundert Schinkel-Rezeption: Meines«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen*, catalogue of the exhibition in the Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1981, pp. 235–240.
- Peschken, Goerd, »Der Staats- und Star-Architekt Preußens: Ein Künstler, der zum Monument wurde, Karl Friedrich Schinkels 200. Geburtstag am 13. Mai«, *Die Zeit*, no. 12, 13 March 1981, p. 41.
- Samuel-Gohin, Véronique, »La création d'un mythe: K. F. Schinkel dans les discours de Carl Boetticher«, *Histoire de l'Art*, 29/30, 1995, pp. 45–54.
- Ungers, Oswald Mathias, »Fünf Lehren aus Schinkels Werk«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen*, catalogue of the exhibition in the Martin-Gropius-Bau, Berlin 1981, pp. 245 to 249.
- Wegner, Reinhard, »Tradition und Moderne im Spätwerk Schinkels«, in: *Internationales Schinkel Symposium Zittau*, Zittau, 1996, pp. 57–61.
- The Pliny villas
- Börsch-Supan, Eva, »Friedrich Wilhelm IV. und das antike Landhaus«, in: Willmuth Arenhövel and Christa Schneider (eds.), *Berlin und die Antike. Aufsätze*, Berlin, 1979, pp. 491–494.
- Du Prey, Pierre de la Ruffinière, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago and London, 1994.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes ... dessinés sur une même échelle*, Paris, 1799 to 1800.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis, *Precis des leçons d'architecture donnée à l'école polytechnique*, 2 vols. Paris, 1802.
- Fischer, Marianne, *Die frühen Rekonstruktionen der Landhäuser Plinius' des Jüngeren*, diss. phil., FU Berlin, 1962 (typescript).
- Förtsch, Reinhard, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, Mainz, 1993.
- Hirt, Alois, *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten. Dritter Band: Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern enthaltend*, Berlin, 1827.
- Hoepfner, Wolfram, »Zwischen Klassik und Klassizismus: Karl Friedrich Schinkel und die antike Architektur«, *Bauwelt*, 72, 1981, pp. 338 to 346.
- Jashemski, Wilhemina F., »Antike römische Gärten in Campanien«, in: M. Carol Spillecke (ed.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*, Mainz, 1992, pp. 177–212.
- Lefèvre, Eckard, »Plinius Studien I: Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2, 17; 5, 6)«, *Gymnasium*, 84, 1977, pp. 519–541.
- Mielsch, Harald, *Die römische Villa: Architektur und Lebensform*, Munich, 1987.
- Pinon, Pierre, and Maurice Culot (eds.), *La Laurentine et l'invention de la ville romaine*, Paris, 1982.
- The designs for a palace on the Acropolis
- Carter, Rand, »Karl Friedrich Schinkel's Project for a Royal Palace on the Acropolis«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXVIII, no. 1, 1979, pp. 34–46.
- Irmischer, Johannes, »Schinkels Vorschlag der Akropolisrestauration«, in: *Karl Friedrich Schinkel und die Antike*, Stendal 1985 (*Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft*, 12), pp. 40 to 45.
- Irmischer, Johannes, »Schinkelschüler bauen in Athen«, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, XXXI, 1982, no. 2–3, pp. 105–107.
- Kühn, Margarete, »Als die Akropolis aufhörte eine Festung zu sein: Stimmen der Zeit zur Frage der Errichtung neuer Bauten auf der Akropolis und zur Erhaltung ihrer nachantiken Monumente«, in: *Schlösser und Gärten, Berlin: Festschrift für Martin Sperlich zum 60. Geburtstag* 1979, Tübingen, 1980, pp. 83–106.
- Kühn, Margarete, »Schinkel und der Entwurf seiner Schüler Schaubert und Kleanthes für die Neustadt Athen«, in: Willmuth Arenhövel and Christa Schneider (eds.), *Berlin und die Antike, Aufsätze*, Berlin, 1979, pp. 509–522.
- Kühn, Margarete, »Entwurf für den Palast des Königs Otto von Griechenland auf der Akropolis«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe*, Munich, 1989, pp. 3–45.
- Lemper, Ernst-Heinz, »Karl Friedrich Schinkels Entwurf für die Akropolis Athen«, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, XXXI, 1982, no. 2–3, pp. 27–30.
- Papageorgiou-Venetas, Alexander, *Hauptstadt Athen: Ein Stadtgedanke des Klassizismus*, Munich, 1994.
- Tanzer, Helen H., *The Villas of Pliny the Younger*, New York, 1924.
- Tegethoff, Wolf, »Landschaft als Prospekt oder die ästhetische Aneignung des Außenraums bei Schinkel, dargestellt an Beispielen aus den »Architektonischen Entwürfen««, in: *Kunstsplitter: Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte, Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag*, Husum, 1984, pp. 120–129.
- Vogther, Christoph Martin, »Views and Approaches: Schinkel and Landscape Gardening«, in: John Zukowsky (ed.), *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841: The Drama of Architecture*, Tübingen/Berlin, 1994, pp. 68–83.
- Watkin, David, »Karl Friedrich Schinkel: Royal Patrimony and the Picturesque«, *Architectural Design*, 49, 8/9, 1979, pp. 56–72.
- The designs for the Orianda palace in the Crimea
- Klinkott, Manfred, »Die Vision des Erhabenen in der preußischen Architektur«, *Der Architekt*, 1996, no. 10, pp. 606–610.
- Kühn, Margarete, »Entwurf für das Schloß Orianda auf der Krim«, in: *Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Ausland: Bauten und Entwürfe*, Munich, 1989, pp. 60–127.
- Lemper, Ernst-Heinz, »Schloß und Museum: Bemerkungen zu einem Architekturprogramm des romantischen Klassizismus«, in: Hannelore Gärtner (ed.), *Schinkel-Studien*, Leipzig, 1984, pp. 23–40.
- Parlasca, Klaus, »Schinkels Idee eines Museums südrussischer Altertümer in Orianda«, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXXV, no. 1/4, 1981, pp. 141–145.
- Tegethoff, Wolf, »Orianda – Berlin: Das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes«, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXXV, no. 1/4, 1981, pp. 174–184.

The Pliny letters

No attempt was made at a modern translation of the German version of the Pliny letters by Alois Hirt that was available to Schinkel. Instead we have reproduced the English translation by John Boyle, fifth earl of Orrey, *The Letters of Pliny the Younger, with Observations on Each Letter* (2 vols, London 1751, vol. 1, pp. 162–169, 378–388 (here quoted from Pierre de la Ruffinière du Prey, op. cit., pp. 311–319). Schinkel's room numbering is given in brackets.

Pliny's letter to Apollinaris (book 5, epistle 6)

I am much delighted with the care and anxiety you have expressed in persuading me not to pass the summer, as I intended, in Tuscany, merely because you imagine the place unhealthy. The seashore of Tuscany is certainly moist and unwholesome. But my lands lie at a distance from the ocean, and are placed under the healthiest of our mountains, the Apennines: and therefore that you may lay aside all your anxiety for me, attend to the temperature of the climate, the situation of the country, and the sweetness of my particular dwelling. I shall give you the description with no less pleasure than you will hear it.

The air in the winter is sharp and frosty: myrtles, olives, and such plants as require a constant warmth will not grow there. The laurel generally thrives and sometimes produces a very beautiful green, although now and then it is killed, but not more frequently than with us at Rome. The heat in summer is very moderate. There is always some air stirring abroad, but oftener gentle than stormy. To this I attribute the number of our old men. Here you see the grandfathers and great grandfathers of those who are now young men. You hear old stories and the speeches of our ancestors. So that, were you to come hither, you would think yourself in another age.

The face of the country is extremely beautiful: imagine to yourself an amphitheatre of immense circumference, such as could be formed only by the hand of nature. A wide extended plain is surrounded by mountains whose summits are covered with tall ancient woods, stocked with game for all kinds of hunting. The descent is planted with underwoods, among, which are frequently little risings of a rich and deep soil where a stone, if sought for, is scarce to be found: in fertility they yield not to the finest vales and produce as good crops of corn, although not so early in the year. Below these, on the side of the mountain, is a continued range of vineyards that extend themselves without interruption, far and near; at the foot of which is a sort of border of shrubs. From thence you have meadows and open fields. The arable grounds require large oxen and the strangest ploughs. The earth is so tough and rises in such large clods when it is first broken up, that it cannot be reduced till it has been ploughed nine times. The meadows glitter with flowers and produce the trefoil and other kinds of grass, always soft and tender, and appearing always new; for they are excellently well watered with never-failing springs; yet where these springs are in great confluence they make no marshes; the decliv-

ity of the land discharging into the Tiber all the water that it does not drink in.

The Tiber runs through the middle of our lands; is navigable, and supplies the city from hence with all kinds of grain, but only in winter and spring; for in summer it shrinks to nothing, leaving the bare name of a great river to almost an empty channel. In the autumn it rises to its usual height.

You would be much delighted were you to take a prospect of this place from a neighboring mountain as you could scarce believe you were looking upon a real country, but a landscape painting drawn, with all the beauties imaginable; with so charming a representation and such a variety of agreeable objects will your eyes be regaled, which ever way they turn.

My house, although built at the foot of a hill, has a view as if it stood upon the brow of it. The ascent is so gradual and easy, that you find yourself on the top almost before you perceive yourself ascending. Behind it, but at a distance, is the Apennine mountain range, from whence it is refreshed with continual breezes, the weather never so calm or still; and yet they are not too cutting or immoderate, but broken weakened by the very distance. The largest part of the house lies to the south and enjoys the sun all the afternoon; but something earlier in the winter than in the summer. In the front of it is a portico (A), pretty large and of a proportionable length, in which there are several apartments, and the court is laid out after the manner of the ancients (B).

Before the portico is a terrace (C), adorned with various figures, and bounded with an edging of box. Below this is a gravel walk; on each side of which, a little upon the descent, are figures of diverse animals cut in box (D). Upon a level plot stands an acanthus bed (E), so soft that it is almost liquid. Round the acanthus is a walk bounded by a close hedge of evergreens (F), cut into a variety of shapes: on the other side is a ring for taking the air on horseback in the shape of the circus, which goes round the box hedge that is cut into different shapes; and a row of dwarf trees that are always kept sheared. The whole is encompassed with a wall, so covered with box that no part of it can be seen. On the outside is a lawn, as beautiful by nature as what I have been describing is by art. Farther on, the prospect is terminated by meadows and many other fields, and little coppices of wood. From the extremity of the portico projects a large dining room (G), from the doors of which you look to the end of the terrace; and from the windows you view the meadows and a large extent of the country. From the portico you look upon the side of the terrace, and that part of the house which stands most forward; as also upon the wood, and the tops of the trees in the adjoining race course. Almost opposite to the middle of the portico is a summer house (H) which surrounds a small court shaded by four plane trees; in the midst of which a marble fountain gently plays upon the roots of those trees and upon the grass plots under them. In this summer house is a bedchamber (I), where neither light, noise, nor sound can enter; and close to it a supper room (K), for my particular friends. Another portico (L) overlooks this little court and enjoys all the same views with the former. There is another bedchamber (M), shaded and adorned by

the verdure and gloom of the neighboring plane tree; the outside is of carved work in marble, as high as the balcony. Above is a painting of trees, and birds sitting amidst the branches, equally beautiful with the marble; at the foot of which is a small fountain from whence the water running through several little pipes into a basin makes a most agreeable murmur. In the corner of the portico is a very spacious bedchamber (N), facing the dining room with windows both to the terrace and to the meadows; and before it a piece of water (O) which delights at once our ears and eyes, being near and in the view of the front windows; and falling from a considerable height into a marble cistern, where it breaks and foams. This bedchamber is very warm in winter, the sun during that season being full upon it. Adjoining to it is a stove (P), whose warm steams, when the weather is cloudy, supply the heat of the sun: from thence you pass through a cheerful undressing chamber (Q) into a cold bathroom, which is darkened and provided with a bathing cistern of a convenient size (R). If this be not large enough to swim in, or if you choose, a warmer bath, in the outward court there is a basin (O'), with a well adjoining to it, from whence you may be supplied with cold water, in case the warmer bath should be hotter than you desire it. Adjoining to the cold bath is another of a middle temperature (S), and more exposed to the sun, but not so much as the hot bath (T), because that is built farther out. You have three staircases to go down to it; two of them quite open to the sun; the third less exposed, although full of light. Over the undressing room is a tennis court (U) which is accommodated to several sorts of exercise, by means of several circles which are made in it. Not far from the baths is a staircase (V) that leads into a close gallery (W), at the entrance of which are three apartments: one looks into the little court (X¹), where the four plane trees are; another into the meadow (X²); and the third has a view of several vineyards (X³): so that each has a different prospect and looks towards a different point of the heavens. At the upper end of the gallery is a bed chamber, taken out of the gallery itself (Y). It has a prospect of the race course, the vineyard, and the mountains. To this adjoins a bedchamber which is open to the sun, especially in winter (Y'). From hence there is another apartment (Z) between the race course and the dwelling house. All this makes the front facade.

On the south side is a close gallery (W) of a considerable height above the ground; from whence the vineyards appear so near that you seem almost to touch them. In the middle of it a large dining room (A') receives a very wholesome air from the valleys of the Apennine mountains: in the back facade, from the largest windows and the folding doors, you have a view of the vineyards through the gallery. On that side of the dining room, which has no windows, is a private staircase (B'), which, we make use of for serving up an entertainment when I sup there: the gallery ends in a bedchamber (C'), beautified by the prospect both of the gallery itself and of the vineyards.

Underneath is another gallery (W'), much like a subterranean passage. In summer it is perfectly cool, and having sufficient air within itself neither wants nor admits any from without. After both these galleries, at the end of the dining room, is

an open portico cool in the forepart of the day, but exposed to the sun in the afternoon. Through this you go into two different apartments (D'), one of which contains four, the other three chambers; all which enjoy, in their turns, both the sunshine and the shade.

This disposition of the several parts of the house is extremely delightful; although it equals in no degree the beauty of the race course (E'), which is a large open area presenting itself entire, at one view, to the eyes of the beholder. It is set round with plane trees, which are covered with ivy; and as their tops flourish by their own beauty, so, towards the bottom, their verdure is borrowed from the ivy that runs over the trunk and the branches, and spreading itself from one tree to another joins them together. The vacancy between the bodies of the trees is filled up with box; which is again surrounded by a laurel hedge, lying in shade with the plane trees. This straight boundary of the race course changes its figure at the end into a semi-circle; which is set round and covered with cypress trees, composing a thicker and more gloomy shade than the former hedge. The inner circles (for there are many of them) enjoy the clearest daylight. They are filled with plenty of roses, and relieve you from the chilliness of the shade, with the agreeable warmth of the sun. When you are arrived at the end of all these winding alleys, you come out into a straight walk way, not into one but into several; divided in some places by grass plots, in others by box trees cut into a thousand shapes; some of which are letters forming my name; and others the name of my gardener. In these are mixed, alternately, small pyramids and apple trees; and now and then in the midst of a plot, improved with all imaginable art, you meet on a sudden with a spot of ground, wild and uncultivated, as if transplanted hither on purpose. The middle space is adorned on both sides with dwarf plane trees. Beyond these again is an acanthus bed, that waves and bends under your hand; and then again various figures and various names. At the upper end is a couch (F') made of white marble, over which a vine, supported by four small pillars of Carysian marble, forms an arbor. From the couch several pipes spout forth water, as if forced out by the weight of those who lie down. It falls first into a stone cistern, and from thence into a marble basin, and is so managed by pipes under ground that it keeps the basin always full without ever running over. When I sup here, the more substantial dishes are placed upon the border of the basin, whilst the lesser float in the water in the shape of little boats and birds. Over against this is a fountain, which throws up water and receives it back again. The apertures that swallow it and return it communicate with each other.

Opposite to the marble couch stands a bed-chamber (G') which gives an ornament to that couch equal to what it receives from it. This room is beautified with marble; the doors project and are surrounded with greens. The windows, both above and below are shaded on every side with the same. Within this chamber is a little closet that appears to belong to another room. Here is a bed and windows on every side which let in but a gloomy sort of light, being obscured by the shade of a most luxuriant vine, which ascends and covers the whole building from the bottom to the

very roof. You may lie here as in a grove, only more secure from rain. Here also rises a fountain, which immediately disappears. In many places of the walks and alleys are marble seats, disposed at convenient distances; upon which, when you are tired, with walking, you may rest yourself with as much ease as in the chamber. Near these seats are little fountains. In every part of the race course you hear the murmur of water, conveyed through pipes by the hand of the artificer, in such a manner as best pleased his fancy. This serves to water my greens, sometimes in one part, sometimes in another, and sometimes in all parts at once. ...

You now see the reasons why I prefer my seat in Tuscany to those I have at Tusculum, Tibur, and Praeneste; for, besides what I have already told you the repose I enjoy here is more quiet and undisturbed than anywhere else. No summons to the bar; no clients at my gate; all is calm and still; which added to the healthiness of the place, the clearness of the sky, and the softness of the air, makes me enjoy the greatest vigor, both of body and mind. The one is kept in exercise by hunting the other by study. Besides, my family are never in better health than here. To this very day (in a lucky moment be it spoken) I have not lost one of all the retinue I brought with me. May the Gods continue this happiness to me, and this glory to the place itself. Adieu.

Pliny's letter to Gallus (book 2, epistle 17)

You wonder why I am so infinitely fond of my Laurentinum, or, if you had rather call it so, my Laurens. I dare say your wonder will cease when I make you acquainted with the beauties of the villa, the situation of the place, and the large extent of the shore upon which it stands.

The distance is seventeen miles from Rome: a distance which allows us, after we have finished the business of the day, to return thither from town, with the setting sun. We are not confined to one road; for both the Laurentine and the Ostian way will bring us home. If you go the Laurentine, you must quit the high road at the fourteenth stone: if the Ostian, at the eleventh. Each of these roads is sandy, and therefore a little tedious and heavy in a wheeled carriage, but on horseback extremely short and pleasant. The prospects on every side are finely diversified; sometimes your view is limited by woods; then again is opened and extended by spacious meadows. Here, you see flocks of sheep; there, studs of horses and herds of cattle; all driven down from the mountains by the inclemency of the winter, and growing fat and sleek by the pasturage, and the warmth of the spring.

The house itself made for use, not for parade. In the front you enter a courtyard (1), plain and void of ornament, but handsome. This leads to a little neat court in the shape of the letter O (2), surrounded by galleries, an absolute shelter against all storms; being well defended both by the transparent windows of the house, and by the projecting roof above. Overagainst the middle portico is a large cheerful court (3), leading to a very handsome dining room (4), which projects towards the seashore; and the walls of it are gently washed by the waves of the sea, whenever the southwesterly wind drives them in upon the

land. Every side of the room has either folding doors, or windows as large as doors; so that from the sides and from the front you have the prospect, as it were, of three different oceans. Behind is a quadrangle, a portico, and a lesser court; then again a portico, and then a vestibule, beyond which woods are seen, and at a greater distance mountains. On the left hand of the dining room, a little farther from the shore, is a very large parlor (5): within that a smaller withdrawing room (6), which has one window looking to the east, another to the west. From the western window you have a prospect of the sea, more distant indeed but more agreeable. There is an angle formed between the dining room and parlor that collects the rays and augments the heat of the warmest sun. Here I have my winter apartments: and here is the place of exercise for my servants (7). Not a breath of wind is stirring here, except now and then a blast, which brings a cloud upon us; but it clears up again before the warmth is gone off from the place. Adjoining to this angle is a room in an elliptic form (8): a shape that allows us from the several windows to enjoy the benefit of the sun during the whole course of the day; and the walls of it are so contrived as to hold books and be a kind of library for such volumes as are rather designed for amusement than study. Next to this, a passage only intervening, is a bedchamber (9): the passage (10) is raised and boarded in such a manner that the heat it receives is most equally dispensed and distributed throughout every part of it. The remaining part of this side of the house is destined for servants and freedmen (11): but some of the apartments are so neatly fitted up that they may be filled upon occasion by guests of a much bigger rank. On the other side is a most elegant bedchamber (12), or a moderate sized eating room (13), enlivened both by the sun, and by the sea. After this, you enter into another bedchamber (14) with a lobby (15) before it. The height makes it cool in summer; the thick walls make it warm in winter; for it is absolutely withdrawn from the inclemencies of every wind. There is another bedchamber (16) and lobby (17) joined to it by a partition wall. Then you come to the baths.

The cold bath (18) is very wide and spacious. On the opposite walls are fixed two bathing cisterns that jet [sic] out into the room and are made large enough to swim in. Contiguous to which are the chambers for the use of the bath, particularly the room where the different oils are kept (19), another for the stoves (20), another for the furnace; then two little baths (21) which are rather neat than sumptuous: and to these is joined by an exquisite piece of workmanship, the hot bath (22); where, as you swim, you have a full prospect of the sea.

At no great distance is the tennis court (23), so situated as never to be annoyed by the heat, and only to be visited by the setting sun. At the end of the tennis court rises a tower (24) containing two rooms at the top of it and two again under them; besides a banquetting room from whence there is a view of a very wide ocean, a very extensive continent and numberless beautiful villas interspersed upon the shore. Answerable to this is another turret (25), containing on the top one single room where we enjoy both the rising and the setting sun. Underneath is a very large store room

for fruit and a granary, and under these again a dining room from whence, even when the sea is most tempestuous, we only hear the roaring of it, and that but languidly and at a distance. It looks upon the garden (26). The whole is encompassed with box; and, where that is wanting, with rosemary; for box when sheltered by buildings, will flourish very well, but withers immediately if exposed to wind and weather; or ever so distantly affected by the moist dews from the sea. This place for exercise surrounds a delicate shady vineyard (27), the paths of which are easy and soft, even to the naked feet.

The garden (28) is filled with mulberry and fig trees, the soil being propitious to both those kinds of trees but scarce to any other. A dining room (25), too remote to view the ocean, commands an object no less agreeable, the prospect of the garden: and at the back of the dining room are two apartments (29), whose windows look upon the vestibule of the house; and upon a fruitery and kitchen garden (30). From hence you enter into a covered gallery (31), large enough to appear a public work. The gallery has a double row of windows on both sides; in the lower row are several which look towards the sea; and one on each side towards the garden; in the upper row there are fewer: in calm days, when there is not a breath of air stirring, we open all the windows: but in, windy weather we take the advantage of opening that side only, which is entirely free from the hurricane. Before the gallery lies a terrace (32), perfumed, with violets. The building not only retains the heat of the sun, and increases it by reflection, but defends and protects us from the northern blasts; and as the front is always warm, the back part in like manner, is equally cool. It is so contrived that we are entirely sheltered from the violent heats of the south west and indeed let the wind blow from what corner it will, the influence and power of it are broken and destroyed by the position of the gallery: and therefore we find it a very pleasant room in winter, and much more so in summer for then the shadow of the building is thrown upon the terrace in the forenoon; and in the afternoon we can walk under the shade of it in the place of exercise, or in that part of the garden next to it: the shade lengthening and decreasing according to the length or decrease of the day. But the gallery itself is never cooler than when the sun shines perpendicularly upon the roof of it. Add to this, that by opening the windows we have a thorough draught of the west wind, which prevents all bad effects arising from the stagnation of unwholesome air.

At the end of the terrace adjoining the gallery is a little garden apartment, which I own is my delight. In truth it is my mistress: I built it; and in it is a particular kind of hothouse (33), which looks on one side towards the terrace, on the other towards the sea; but on both sides has the advantage of the sun. A double door opens into another room (34), and one of the windows has a full view of the gallery. On the side next the sea, overagainst the middle wall, is an elegant little closet (35); separated only by transparent windows, and a curtain, which can be opened or shut at pleasure from the room just mentioned. It holds a bed and two chairs; the feet of the bed stand towards the sea, the back towards the house, and one side of it towards some distant woods. So

many different views, seen from so many different windows, diversify and yet blend the prospect. Adjoining to this cabinet is my own constant bedchamber (36): where I am never disturbed by the discourse of my servants, the murmurs of the sea, nor the violence of a storm. Neither lightning nor daylight break in upon me till my windows are opened. The reason of so perfect and undisturbed a calm here arises from a large void (37) space which is left between the walls of the bedchamber and of the garden; so that all sound is drowned in the intervening vacancy. Close to the bedchamber is a little stove (38), placed so near a small window of communication that it lets out or retains the heat just as we think fit. From hence we pass through a lobby (39) into another room (40), which stands in such a position as to receive the sun, though obliquely, from daybreak till past noon. When I shut myself up in this apartment, I seem to be enclosed at a great distance from my own house. The chief delight I take here is during the feasts of Saturn, at a time when all the rest of the house is filled, with clamors of the festival; for then I never interrupt the diversions of my domestics, nor do they break in upon my studies.

But amidst all these conveniences and all this pleasure we want running water. However, we have wells, or rather springs at command: for such is the wonderful nature of the ground, that in any part of the shore, take off the surface of the earth where you will, water immediately bubbles up and presents itself; and it is so perfectly pure as not to have the least briny taste, though so near the sea. The neighboring woods yield us great plenty of fuel and Ostia furnishes every kind of provision. A frugal man can be very well contented with what a small village affords; especially when it is so near as to be only separated from us by one house. There are three inns in this little town, in each of which there is a bath; a very great convenience, in case my bath at home is not ready heated and prepared; which may happen either by my too sudden arrival or my too short stay. A great many little houses, here and there joined in clusters, or separately scattered along the coast, seem to entertain us with a prospect of several cities. If you go upon the water, or if you walk upon the shore, the landscape is the same: the strand itself sometimes softened by a long calm, but much oftener hardened by the tumult and conflict of the waves. I must own that our ocean does not abound with the choicest kind of fish: however, it produces excellent soles and prawns. But as to inland plenty, my house is never without it, especially milk; for the cattle are continually coming from their pastures to seek water and shade near this place.

Now tell me, do I appear to act reasonably in fixing my habitation, and taking infinite delight in such a retreat? If you are not too much wedded to the city, you will be impatient to retire hither also. I wish you may; that amidst so many pleasing circumstances which attend my villa, it might still boast of a superior recommendation in the happiness of your company. Adieu.

Letter of Schinkel dated 9 June 1854 to the Bavarian Crown Prince Maximilian

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, III. Geheimes Hausarchiv, Nachlaß König Max II. 72/5/11, Nr. 50 (quoted here from Margarete Kühn, op. cit. 1989, pp. 5-6; the formulations about the concept quoted there are omitted here).

Your Most Serene Crown Prince, Most Gracious Lord,

When Your Royal Highness was so gracious in the year 1852 to ask my opinions on this matter: in what style one should build a palace for His Majesty King Otto of Greece, - I expressed myself quite generally, never assuming that Your Royal Highness expected an artistic work on my part. After the return of His Royal Highness the Crown Prince of Prussia from Munich, his Royal Highness disclosed Your Royal Highness's special will to me: that a true architectural plan was still expected, and indeed in terms of the following *donnés*, which His Royal Highness had agreed with Your Royal Highness in Munich.

Following this highest command I have now drawn up the plan according to these conditions, which I now lay most humbly at Your Highness's feet and add the following remarks:

The conditions put to me were as follows:

1. to design only a very moderate building, appropriate to the size and the conditions of the land,
2. to make this design appropriate to the climate and the historic location,
3. to choose a secure site for the building, capable of being defended.

As it had been decided to elevate Athens to the residence, his Highness the Crown Prince of Prussia was of the decided opinion that the Acropolis of Athens was in every particular the appropriate site for the new residence, its quality of being capable of defence (if this should in a political respect, for example be found offensive by the Greek people) was by far exceeded by the quality of its historic worth and the latter did not seem to make the former deliberate as a matter of the choice, but to seem to have occurred by chance.

The Acropolis in Athens is one of the most illustrious points in the history of the world, associated with endless chains of thought, that must continue to remain important and dear to the whole race, and for this reason alone the place deserves to be revived for the history of the time that is to come, and how could this better emerge into the light than by founding the residence in this same place. -

The difficulties associated with this project are many and various: the lack of water of this height, - the difficulty of ascending, - the heat of the summer sun, - perhaps rough winds in winter. In the case of such a foundation such difficulties cannot be the deciding factor, as fortunately art and science have succeeded in overcoming such obstacles. -

Underground water pipes, bringing water up ceaselessly from the mountain slopes that are higher everywhere and in the worst case pumps driven by steam engines will furnish the quantities of flowing and springing water in the fortress as required, and the excess can be most use-

ful to the town below as it flows down from the fortress, and will further most gracefully increase the picturesque effect of the noble rock. – An avenue, gently climbing up the rock will furnish pleasant and convenient access, with the aid of shady plantations of trees and picturesque substructures. – The establishment of a cool palace and graceful gardens of many a different kind will mitigate the burden of the sun's rays in summer, and the effect of the raw winters by the architectural divisions of enclosed courtyards and the artificial warming of rooms with heating channels. – Thus this sublime airy island could produce a highly graceful and comfortable place of residence, at the same time in historic and aesthetic respects the most interesting on earth. – What would be thus gained for Greece, what for the world, how paltry here seems the scale of the sacrifice for the high position, seen against an insignificant place on the plain, sacrifices that will so quickly be forgotten when the work is complete.

My working on the object is as yet only sketchy, and is intended for the time being to have only that architectural clarity that makes the possibility of realization distinct and recognizable; furthermore, the style should emerge clearly from this, but especially the residence, which is offered here as much through piety about the existing antiquities of the location as by the conditions of the land. No part of the new palace complex is higher than the ruins of the Parthenon, which has looked dominantly down from this place for thousands of years, and those parts that are of the same height allow the venerable antiquity its full and undisturbed dignity because they are placed further away.

For greater detail of the form I have added only the arrangement of the main hall in perspective drawing, to use one example for the time being to show how a classical principle of architecture should be carried out: »not to mask any construction, but to allow it to emerge beautifully formed itself, in its naked reality«, – and also to bring to light the arrangement of the hall, necessary here but unusual, which has considerable proportion of breadth, but so much moderates the actually required height for this, that the ruins of the Temple of Minerva are not exceeded. – The other arrangements emerge directly from the drawings, which are provided with explanatory captions.

The whole palace is of moderate extent, the various architectural parts, homely courtyards and porticoes mingling in manifold ways with gardens, relate to the ancient buildings more in their picturesque grouping and in the irregular forms of the old fortress, than that the whole new complex should have the audacity to confront the old one in a modern, pretentious contrast.

The palace is only one storey high, with a souterrain or basement placed under its southern part, which contains the rooms for court administration, domestic arrangements, baths, servants, kitchen, storerooms etc., above this main floor there are considerable rooms under the roofing, which serve to keep the burning summer heat from beating down on the living rooms.

The whole building is, one could say, kept in moderate Pompeian proportions, and consequently meets only the most exiguous requirements of a royal court.

I have permitted myself to adopt one single arrangement on a colossal scale in this plan, which must find its excuse in the fame of the location as a whole.

The colossal bronze statue of Pallas Athene, which was formerly worked by Phidias from the booty of Marathon and was erected on the fortress hill and proclaimed the principal town of Greece far over land and sea as a noble landmark, this I wanted to invoke again in the new foundation, so that everyone would find the appropriate reverence associated that the noble earlier times of the eternally memorable city offers.

If I might be so fortunate as to gain Your Royal Highness's approval for my work and for Greece's conditions by having done something of use from my humble position, then no one would feel this good fortune with more recognition in profoundest devotion than

Your Royal Highness's
most humble servant
Schinkel
Chief Building Director of Prussia

Key for the floor plan of the palace on the Acropolis

1. The ancient Propylaea of the Acropolis with the drive as Planum inclinatum away over the steps.
2. Entrance on the ascending route to the palace.
3. Highest point of the drive, 18 feet higher than in front of the Propylaea.
4. New Propylaea for the palace.
5. Forecourt of the palace.
6. Palace guardhouse.
7. Hall for the reception of foreign ambassadors.
8. Hall for the reception of national deputations.
9. Entrance to the royal corridor.
10. Raised place before the Royal Portal.
11. The Royal Portal.
12. First reception room for ceremonial occasions.
13. Attached ceremonial courtyard, garden-like. In the peristyle ancient statues found in Athens are set up.
14. Large ceremonial hall adjacent to this.
15. Two attached halls with benches around them.
16. Continuation of the Royal Corridor.
17. King's courtyard.
18. King's reception room.
19. Gallery connecting the king's courtyard with the queen's courtyard.
20. Queen's courtyard.
21. Open central hall through which one can see into the open air from the bench 37'.
22. Throne room.
23. Part of the ceremonial rooms.
24. Queen's room.
25. Queen's round hall with tent in front of it with panoramic view.
26. Fore-hall to this, linked to the ceremonial area by 27 (the baths are under 25 and 26).
27. Passage.
28. Small courtyard for illumination, covered with a vine.
29. Queen's garden salon.
30. Queen's boudoir.
31. Queen's bedroom. (30 and 31 are on a terrace covered by a side roof; a broad flight of steps leads down from there into the garden. These rooms catch the morning sun.)
32. Queen's small garden, decorated with seats, fountains, flower-beds and statues.
33. Room for the queen's ladies-in-waiting and court.
34. King's presentation room.
35. Anteroom to this.
- 36'. Long colonnade, which shades the rooms and has a view of the sea.
- 36". Colonnade with two benches, cool in the mornings, with view of the Parthenon.
37. King's bedroom.
- 37'. Seat for resting, with view over the courtyard, through the great chamber, the gallery and the hall into the open air.
38. Alcove to this.
- 38'. Room for the king's court.
- 38". Palace chapel.
- 38"". Sacristy.
39. Room for court administration.
40. Archive, in the shape of a tholos.
41. Garden seat.
42. Garden seat with fountain.
43. Small propylaea in the garden.
44. Substructure and decorated square around the ruins of the Parthenon, set with antiquities.

45. Parthenon.
 46. Erechtheum.
 - 46'. Temple of Nike apteros. (45, 46 and 46' kept temporarily in unchanged form without restoration.)
 47. New racecourse, in which the horses are led upwards inside through the small portal.
 48. New bronze statue of Minerva promachos with the owl; symbol of Athens.
 49. Forecourt for carriage and horse traffic.
 50. Courtyard and stabling for the Royal Horses.
 51. Coachhouses for the Royal Carriages.
 52. Large vine arbour below the Parthenon with garden and bench and view towards Acrocorinth.
 53. Small path up to the palace garden.
- Kitchens, servants' accommodation and other rooms for domestic purposes are placed in the basement on the south side.

Letter of Schinkel to Tsarina Alexandra Feodorovna

From Alfred von Wolzogen (ed.), *Aus Schinkels Nachlaß; Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, 3 vols., Berlin 1862–1863, vol. 3, pp. 336–341.

Most Serene Highness, Mighty Empress, Most Gracious Empress,

I here most humbly present a piece of work to Your Imperial Majesty through the commission for which I felt myself infinitely fortunate, and which was suited in every respect to awaken a desire in me to devote myself to the work with true love, but which at the same time also left me the hope of reaching the pinnacle of my happiness if it had the good fortune to meet with Your Imperial Majesty's approval, however distantly.

The palace of Orianda on the shores of the Crimea, to whose site Your Majesty introduced me with beautiful drawings, enthused me as much as the High Persons of the great Imperial Household who are to take up residence there, for this task, which in any case, as it was intended, is the most attractive that the architect might feel he could wish. The object, desired by Your Imperial Majesty in the most noble forms of classical antiquity, was a gesture to me that I made so bold as to follow; I followed the simple, sublime style of Greek art, which rejected every alien element through its undisturbed development and thus, in contrast with modern art, maintained the air of innocence for us, expended every mental strength and talent on the innermost development of the details in every area of the art. This quite ideal style is however quite directly in contradiction with many new conditions of life, and so admittedly it had to be modified, and the decision about how I have succeeded in this task in the work submitted I must simply entrust to Your Imperial Majesty.

In general I remark most humbly in the matter of the guiding idea that the magnificent free site on picturesque heights by the sea, precisely because of the charming temptation of always allowing the spirit to roam outwards, made it seem to me most urgently necessary to give the palace a substantial interior, whose charms create a character of intimacy, with which it was at the same time possible to combine different characteristics for the adjacent rooms, as the reception rooms show in the arranged views in the plan.

The palace is consequently divided into two main sections: into three forecourts for the court staff, in the central one of which the large atrium expressly wished for by Your Imperial Majesty is to be found, through which is the only entrance to the second part of the palace, the Imperial Courtyard. The latter occupies the whole area of the mountain plateau facing the sea. The magnificence of the native stones of the Crimea and the Caucasus are the source of the chief richness of the palace; then there is a large frieze of fresco images around the large atrium, whose other wall ornament consists of cladding with the various kinds of marble from the countries there, just as a dark stone like granite or porphyry, whose gleaming polish shows richness and beauty, would have to be chosen for the columns of the impluvium.

The second main section, the Imperial Courtyard, is of as appropriate a size as the allotted mountain plateau would admit. It is surrounded by a portico of octagonal piers, which forms a fine promenade around it. These piers are decorated in manifold ways in mosaic art, a style that has hitherto been seen only in Moorish and Indian buildings, but was recently also found in an atrium in Pompeii and again shows that there is almost no architectural beauty that can be discovered that could not be found in ancient classical art.

The centre of the Imperial Courtyard is filled with a substructure on whose platform a pavilion, made almost transparent by means of large mirror panes, rises in the form of a temple and thus allows the characteristic Russian art product to make itself felt brilliantly. This temple was quite essential as the crown of the whole building, and in order to break the simple long lines of Greek architecture in a picturesque fashion.

The apartments of His Majesty the Emperor and Your Majesty the Empress, whose particular arrangement and sequence are still committed to your Most High will, occupy two sides of the Imperial Courtyard; on the third side they are joined by the reception rooms, which face the sea. Your Imperial Majesty could, in the case of a differently desired arrangement, move Her Most High apartments with the rooms of the latter into the corner of the ceremonial rooms, if the view that these provide should be more desirable.

On each side of the great substructure, an outdoor flight of steps near the reception rooms leads on to the platform in front of the afore-mentioned temple, to which the company can retreat in order to enjoy the general view of the area, which has been made more attractive through the vegetation consisting of southern growths that has been planted on the top.

For the substructure itself, I tried to make the complex seem more important, significant and gracious by treating its interior as a cool promenade as in a grotto, which may be most desirable on many occasions in the Crimea; at the same time I made this promenade more attractive by installing within it a museum of the Crimea, as well as all the classical provinces the length of the Caucasus down to Asia Minor, so that when promenading one might at the same time enjoy the delights of ancient art. To this end this internal room is constructed entirely in the ancient Greek manner, and shaped without application of the vault and its cut stone, just in simple stone covering and in precisely the same way as constructions of the same kind from Greek antiquity are still to be seen a few miles from Orianda in Kertch, the ancient Panticapaeum on the Crimean Bosphorus, in the old hypogaea there, by which means the new enterprise has been linked quite directly with Greek antiquity.

In the exterior, porticoes of columns and caryatids have been formed after the finest Greek patterns, and as well as this the decoration of the old temples that is known to us, gilded roof tiles in metal, terracotta or glass, just as the large mirror glass panels, set in bronze fine frames, were chosen as the main decoration for the palace complex, which shows even from a distance that the same is the seat of the greatest imperial house on earth.

It remains only for me to mention that as far as the stabling, coach-houses and accommodation for the officials attached to these are concerned, I did not wish these to be in the immediate vicinity of the palace architecture, but rather somewhat thrust back, in architectural connection through landscape siting, so that a lighter and more rural architecture could be used here. They have not been projected for the time being, because a place chosen beyond the great road would be the most suitable, but it would first have to be acquired by Your Imperial Majesty. The situation plan shows this site generally, and according to utterances by the Count of Vorontsov, Your Majesty is not disinclined to make an acquisition of this nature. As soon as Your Imperial Majesty commands, these projects, as well as some sea baths, can be sent on very rapidly, requiring only that in both cases the scale and the number of objects to be accommodated is indicated.

Your Imperial Majesty will have found the principal monuments of the idea on which the design is based mentioned in what has previously been said. It at the same time emerges from this that if all the ends are to be met, it is not possible to make the complex significantly smaller.

The undertaking seemed suited to me for excellently granting the advantage that a wish that has been frequently heard from Russia would thus be satisfied in some respect; in that the great Russian people, which is so agile, so richly equipped and experienced in everything that the whole culture of Europe produces, and so able to call all this to life through great resources and through the power of the mightiest land on earth, will experience much weariness, much satisfaction, even with the most beautiful things in art, – I hope that this will give that people a new direction on the one hand and for an intensive, inward-thrusting activity of the mental faculties on the other hand, which will strive less towards mere seeming than towards things that exist in all their parts. Admittedly a major enterprise will have to be undertaken to this end, and one such that Your Imperial Majesty has desired, carried out in the spirit of the ancient Greek style, that does not lose itself unheeded in the crown through too small a scope and which, because it goes back to the roots of European culture, will certainly generate the safest course in art. So fine an enterprise like that of Your Imperial Majesty must, especially if it is supported by people who have sense, talent and complete devotion to the purpose, certainly have an effect that is most beneficent for the general in its execution. Your Imperial Majesty will receive in accordance with this my most sincere intentions for the matter itself and its effect on the Russian empire with the most humble request that this my will should be most graciously accepted.

With profoundest respect and loyalty

I expire

Your Imperial Majesty's

most humble and obedient servant

Schinkel

